SDX & HARVARD-YENCHING ACADEMIC LIBRARY



为了忘却的集体记忆

解读50篇文革小说

许子东著



三联·哈佛燕京学术丛书

为了忘却的集体记忆

解读50篇文革小说

许子东著

生活·讀書·新知三联书店

Our Academic Books
are subsidized by
the Harvard – Yenching Institute.
and we hereby express
our special thanks.

图书在版编目(CIP)数据

为了忘却的集体记忆:解读50篇文革小说/许子东著.
北京:生活·读书·新知三联书店,2000.4
(三联·哈佛燕京学术丛书)
ISBN 7-108-01359-2

Ⅰ.为… Ⅱ.许… Ⅲ.当代文学-小说-文学研究-中国
Ⅳ.I207.42

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第39203号

责任编辑 许医农
封面设计 宁成春
出版发行 生活·读书·新知三联书店
(北京市东城区美术馆东街22号)
邮　　编 100010
经　　销 新华书店
排　　版 北京新知电脑印制事务所
印　　刷 北京市宏文印刷厂
版　　次 2000年4月北京第1版
2000年4月北京第1次印刷
开　　本 850×1168毫米 1/32 印张9.375
字　　数 210千字
印　　数 0,001-7,000册
定　　价 15.80元

本丛书系人文与社会科学研究丛书，
面向海内外学界，
专诚征集中国中青年学人的
优秀学术专著（含海外留学生）。

·

本丛书意在推动中华人文科学与
社会科学的发展进步，
奖掖新进人材，鼓励刻苦治学，
倡导基础扎实而又适合国情的
学术创新精神，
以弘扬光大我民族知识传统，
迎接中华文明新的腾飞。

·

本丛书由哈佛大学哈佛－燕京学社
（Harvard－Yenching Institute）
和生活·读书·新知三联书店共同负担出版资金，
保障作者版权权益。

·

本丛书邀请国内资深教授和研究员
在北京组成丛书学术委员会，
并依照严格的专业标准
按年度评审遴选，
决出每辑书目，保证学术品质，
力求建立有益的学术规范与评奖制度。

导　　论

阿多尔诺(Theodor Adorno)在《否定的辩证法》(*Negative Dialektik*)中的一段话后来常被选摘引用："在奥斯维辛集中营后，你已不可能再写诗……"[1]中国的情况似乎稍有不同：在文革后的一段时期内，文学创作也变得不大可能，除非你叙述"文革的故事"。

事实上，自1977年至80年代末，相当多数的中国当代小说，都和文革背景有关。如何回忆和叙述文革的过程与细节，如

---

[1] Theodor W. Adorno, 'After Auschwitz', 1949. *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton, New York: Continuum, 1973, P. 362. 中译参考《否定的辩证法》，张峰译，重庆出版社，1993(据德文本 *Negative Dialektik, Gesammelte Schriften Band 6*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1973, Dritte Auflage 1984 译出)。后来阿多尔诺在另一篇文章《许诺》(Commitment, 1962)中再度探讨文学与奥斯维辛的关系："我不想淡化我过去的立论——'在奥斯维辛后写抒情诗乃野蛮之举'……然而艾森伯格的反驳也确为真切：'文学必须抵制这个宣判'……实际上现在只有在艺术中，苦难尚能找到它的声音与慰藉……艺术作品无言地承担政治所无法负荷的责任。"见《法兰克福学派精选》(*The Essential Frakfurt School Reader*, ed. Andrew Arato & Eike Gebhardt, New York Continum, 1982, p313)。中译参考《见证的危机：文学·历史与心理分析》(*Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*)，费修珊(Shoshana Felman)、劳德瑞(Dorilaub)著，刘裘蒂译，台北：麦田出版股份有限公司，1997年，页99。

何梳理和解释文革的来源与影响，这是一个很少中国（特指大陆，下同）当代作家能够忽视和回避的题目。假如不先讲述文革的故事，倘若不先给文革一个“说法”（借用张艺谋电影人物秋菊的说法），很多中国作家（及读者）似乎还不能从文化、道德及价值观的断裂心创中真正“生还”，他们与传统文化及“五四”的种种精神联系都很难延续。虽然文革小说的创作动机与风格可以很不相同：有的作品被写成文革的历史见证，有的作品直接对文革作政治控诉，也有的作品意在讨论文化课题或形式探索，却以文革为叙述背景。但所有这些小说形式的“文革叙述”，不仅已成为当代文学中非常值得注意的文学现象之一，而且也是以现代汉语书写的读者最多、影响最大的一种“文革叙述”。因为某些特定历史文化条件的原因，文学（尤其是小说），20 年来已成为国人谈论、叙述“文化大革命”的主要方式。而对年轻一代及后人和“外人”来说，所谓文革，首先是一个“故事”，一个由不同人所讲述的“故事”，一个内容情节大致相同格式细节却千变万化而且可以引出种种不同诠释的“故事”。而这个“故事”的小说版本，很可能会比政治文献版本或历史教科书版本流传更广，影响更为深远。

本书想对描述文革的小说作一些抽样的形式分析。研究重点，并不在于“文革故事”与作为历史事件的“文化大革命”之间的关系，我无力，也无意去努力考证探究当代小说中“文革故事”是否反映、记录、再现或表现了文革的“历史真实”（如果真有所谓“历史真实”的话）。我所关心的，只是种种不同的“文革故事”在小说形式中是如何被“叙述”的，为什么会被这样或那样“叙述”，以及种种不同“故事”之间的某些共通的与小说形式有关的叙述规则。

本书一方面并非通过文学作品作历史研究，另一方面也不想将有关文革的小说叙事模式只作为纯文学现象来讨论——虽然这些文革小说，放在五四以后中国文学的发展过程中看，显然具有很重要的文学史意义。其中有些作品，取得了很高的艺术成就。本世纪最后20年大部分重要的小说家，如王蒙、张贤亮、王安忆、韩少功、阿城、史铁生、张承志、莫言、余华、马原等，皆因叙说他们的文革经验而著名。但本书的研究重点，却并不在于这些"文革小说"的纯艺术价值和文学史意义。因为这一时期中国大陆的文学创作，是在具有比历史、政治、法律、新闻等领域相对宽松的条件下，才成为知识分子和民众谈论"文化大革命"的主要途径。"文革小说"在一定程度上兼有历史记载、政治研究、法律审判及新闻报道的某种功能，而且这些"故事"的写作与流通过程，也不可避免地受到历史、政治、法律、传媒乃至民众心理的微妙制约。当小说家用文学形式将他们个人的文革经验变成大众论述时，他们实际上有意无意地参与了有关文革的"集体记忆"的创造过程。这种有关文革的"集体记忆"，与其说"记忆"了历史中的文革，不如说更能体现记忆者群体在文革后想以"忘却"来"治疗"文革心创，想以"叙述"来"逃避"文革影响的特殊文化心理状态。而这种小说形式的"文革集体记忆"的书写过程，正是本书研究的全部要点所在。

本书将以1977年以来在中国大陆上写作与发表的50篇[2]有关"文化大革命"的中长短篇小说为例，整理和探讨文革小说的基本叙事模式，同时也分析这些文革小说中的主要角色及

---

[2] 其中包括20篇短篇小说、20部中篇小说与10部长篇小说。为了表述方便，以下简称"50篇小说"。

其叙事功能，最后再辨察这些文革小说的几种基本叙述类型。所以，本书的讨论对象，将不包括1966年至1976年间（即所谓"文化大革命"时期）的小说作品，也基本不涉及文革中和文革后在香港、台湾及海外发表的有关"文化大革命"的中文创作。本书最基本的研究前提，是假定中国当代小说中的形形色色的"文革故事"，具有叙述模式上的某种相似性，但也存在着重要的差异。这种叙述模式的相似与相通，证实着当代小说所书写的"文革记忆"的"集体性"；而这种叙述模式之间的差异，则显示着各种文化力量对"文革集体记忆"书写过程的不同制约。

本书在研究方法上，受到普洛普（Vladimir Propp，1895—1970）分析俄国民间故事的方法的启发。普洛普在研究俄国民间故事的分类和组织时，曾在100个魔术童话中概括出31种顺序不变的功能及7个人物角色。（1. 反角，2. 施主"供养人"，3. 帮手，4. 公主"一个被寻求的人"和他的父亲，5. 派遣人，6. 英雄"寻求人或受害人"，7. 假英雄。）[3]普洛普1928年在苏联科学院所从事的这项童话研究，直到70年代才被译成英文，却对英美学院里的结构主义文学研究产生了重要影响。罗伯特·休斯（Robert Scholes）这样评价普洛普的研究："尽管小说研究的传统要追溯至亚里士多德（Aristoteles），但结构主义小说研究则几乎可以说是从弗拉基米尔·普洛普的俄国神话故事研究开始的。普洛普为小说研究提供了'简单形式'，这种简单形式对结构主义思想一直起着一种重大的推动作用。"按照罗伯特·休斯的

[3] 详见 Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*（*Morfologiia skazki*, 1928）. First Edition translated by Lawrence Scott, Second Edition revised and edited by Louis A. Wahner. Austin: University of Texas, 1977, pp. 26—65; 79—80.

概括，普洛普的工作就是“从一组拥有近似造型的一百个故事中，努力抽取一个原始故事的结构。这个原始故事的31个功能包括了在这整组故事中的全部结构可能性。”普洛普“关注故事的形式特点，它的基本单位以及制约这些基本单位的组合的那些规则。他实际上是在为某种叙事体裁制定一部语法和句法。”[4]本书在考察“50篇作品”的基础上，也会在“文革小说”千奇百怪变化多端的灾难故事中列出29个有一定秩序的“情节功能”与4个基本叙事阶段（初始情景：灾难之前的状况；情景急转：主人公陷入某种灾难；情景急转之后的意外发现：主人公忍受灾难并获得某种解救；结局：主人公脱离灾难，反思灾难中的是非恩怨，感谢苦难并拒绝忏悔）。在讨论上述叙事模式的排列组合规则的同时，本书也将分析五种主要人物角色（1. 受害者；2. 迫害者；3. 背叛者；4. 旁观者；5. 解救者）在“文革叙述”中的不同功能。诚如罗伯特·休斯所言，普洛普的研究“教我们在分析情节功能和人物角色时注意它们之间的精确的和细致的相互联系。”[5]而笔者在这本小书中想要做的事，也正是探究“文革叙述”中情节模式与角色功能之间的复杂关系，进而讨论小说形式的“文革集体记忆”的若干书写规则。换言之，即讨论“文革叙述”的特殊“语法和句法”。

对中国的读书人来说，与文革拉开距离其实是非常困难的。试想朱自清的学生王瑶在40年代末撰写“新文学史稿”时，1917年的《文学改良刍议》似乎已很久远。但同样相隔32年，笔

---

[4] 罗伯特·休斯（Robert Scholes）著，刘豫译：《文学结构主义》（*Structuralism in Literature*），北京三联书店，1988，页105—106。

[5] 同注4，页92。

者1998年在国内某学术会议上宣读有关文革书写的论文时，讲者与听者都好像在讨论昨天的事情；会后引起争议的仍是"当初参与造反是否需要忏悔"之类直接牵涉切身经历的伦理课题。在缺乏心理距离的情况下，感性材料与私人记忆就一直在文革书写中扮演重要角色。用"叙述"重组知青或右派生活的意义，用"故事"疗治自己也不承认的心创，显然是比"娱乐读者"或"为艺术而艺术"更为实在的创作动因。但另一方面，再特殊的感性材料，再隐秘的私人记忆，在文革书写中又总是要以历史"大叙述"的面目出现，总是伴随着对灾难前因、起源、后果、教训的解释与总结。换言之，有关文革的私人记忆必须要以公众记忆的语法才能被书写被阅读。每个叙述者都以青春、伤势，甚至死者的名义担保他们的故事的真实，但读者却分明在不同的故事中看到不同的文革历史。这些互相矛盾甚至截然相反的"文革图景"及其对历史文革的解说当然联系着文革后不同"诠释群体"(Interpretive Community[6])、不同意识形态力量之间的妥协与斗争。而普洛普的方法，就是帮助我们将很多不同的文革小说作为同一个文革故事来解读，以便分析在这个"大"的文革故事中种种对文革的不同解说：第一，如何与作者的经历背景有关（比如工农兵大学生梁晓声、张承志对红卫兵及知青运动的理解与众不同；曾在文化馆或地方剧团工作过的古华、叶蔚林、张弦比较擅长满足民众对文革的想像与趣味……）；第二，如何受到书写策略、艺术手法的影响（比如同样处理受伤的细节，伤痕文学含泪滴血，探索小说则不动声色。又比如女知青在竹林《生活的

[6] 参见 Stanley Fish, *Is there a Text in This Class? – The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980, p. 14.

路》中被村长强奸，在王安忆《岗上的世纪》却自愿上床。）；第三，如何为叙述角度（作品主人公的社会身份）所制约（例如，干部主角大都反思文革前无心犯错，造反派主角多抱怨文革后的审判不公正。又如，男人落难可以为风尘女子所救，女受难者则必须得到知识男性的援手……），等等。

以上三个层面中，以第三层面即人物的"角色"与"身份"对文革故事叙述规则的制约最为复杂，也最缺乏讨论。将几十部小说合在一起看，众多主人公的叙事角色（受难者、迫害者、旁观者、背叛者、援救者）与社会身份（知青、农民、干部、资本家、右派、红卫兵、工人、群众……）之间存在着虽然复杂却又不无规律可寻的对应关系。这种对应关系再加上男/女、多/少及上/下等因素的混合，将是本书所要特别注意的课题之一。

"集体书写"在本书中有两层意思，第一是指作家、作品之间的对话关系：每一位叙说者都希望自己的文革故事与众不同，而且能够更深刻地解释文革。每部文革小说在某种意义上都是对其他文革故事的修改、补充或重写。第二，"集体书写"也意味着读者需求、诠释群体及意识形态机器对文革叙述的介入——通过印数销量，通过评奖或选本，通过争议或批判。或许每个叙说者都在以叙述疗救心创，以求在灵魂意义上真正逃出灾难。但什么样的创伤值得（或可以）疗救？什么样的药剂有什么副作用？如果明知救不活，是否应该人道毁灭？面对已死的部分灵肉，是切割还是保存……文革故事的叙说者无法不关心这样的问题。所以在获奖小说或畅销作品里大量出现的情节和叙述策略，便同时体现着故事叙说者们的集体选择与读者群体的公众需求（以及主流意识形态的某种制约）。这也正是我们可以像普洛普那样，在众多故事中统计归纳出一套常见情节程序并加以研究

的主要依据。与大多数研究作家心理及社会制约与创作实践的关系的当代文学评论不同,本书有意只分析文本,有关作家背景等,或者"视而不见",或者只出现在注释中。"作者已死"(当然他们绝大多数健在,很多还是笔者的好友),文本构成独立的世界。因此,所有特定时代的制约、读者大众的参与、诠释群体的规范,各种作家的独特经历、微妙心理及其对创作的具体影响,都必须(而且也只能)在文本细节、叙事模式的层面才能被解说,被研究。

整理与书写有关文革的记忆,于我不仅是一个项目或一种学问,更是一种需要或者说是一种债务:偿还对自己以及几个生者死者的债务。在阅读了几百上千有关文革的小说后,笔者仍觉得自己的文革故事似乎仍然没有完全被叙述清楚。但与其在上千部小说之外再增写一个文革故事,为什么不先来整理一下已有的这些数量庞大、内容既重复又相反的文革故事?看看到底在小说文革中已经"梳理"出怎样一些基本线索?已经"记录"下了怎样一些基本的经验?普洛普只是提供某种方式,通过这种方式,我们也许有可能讨论这些小说体的"梳理"、"记录"规则,如何体现着本世纪最后20年间国人理解、想像文革的一些基本方式,以及这些基本想像方式之间的重要差异与合作关系。研究"犹太大屠杀"的学者费修珊(Shoshana Felman)与劳德瑞(Dorilaub)在《见证的危机》的《前言》中说:"我们虽有全部的答案,却不知道问题是什么。"[7]而我在整理文革故事时却觉得:"我们虽见全部的症状,却不知道病是什么。"

---

[7] 《见证的危机:文学·历史与心理分析》,台北,麦田出版股份有限公司,1997,页24。

当然在开始讨论之前，有必要先就50篇小说的选择做一些说明。这些将要被“抽样解读”的作品的选择与确定，直接关系到本书的研究是否可以成立，关系到研究成果的是否可靠。普洛普当年所研究的一百篇俄国民间故事，根据的是俄国童话学家阿法纳西耶夫(A. N. Afanas'ev 1826—1871)所建立的俄国童话目录(从No.101到No.200)。为了确保这种从普洛普那里借来的方法行之有效，第一，本书应该尽可能选择有“代表性”的文革背景的小说作为研究材料。因为民间故事经过时间选择淘汰和历代读者认可才得以流传，有关文革的小说也是在作家、读者群、评论家以及意识形态主管部门共同参与下才会具有某种“集体书写”的性质并参与“集体记忆”的构成。所以在考虑所谓“代表性”时，获奖、销量、引起争议、受到批判或改编电影收入选本等因素，可能比纯文学价值更为重要；第二，本书的研究材料，必须不由我——研究者“决定”，必须依照“别人的标准”来选择。而所谓“别人的标准”，也应该包括读者的标准(销量印数)、评论家的标准(权威选本)以及主流意识形态的标准(获奖与受批判)，等等。

所谓“文革小说”，并不意味着一部小说必须描述文革全过程，或者小说情节全部发生在文革期间。上述小说其实只占全部“50篇作品”的三分之一。文学创作毕竟不是历史研究，很难找到小说严格从1966年写起到1976年结尾。更常见的是绝大部分情节都发生在运动期间，却总有一段结尾延伸到文革以后。也有一类作品，只有一部分篇幅描述文革，其余的情节，则涉及到60年代的“四清”，1957年的“反右”和“大跃进”，乃至50年代初的“土改”等历史背景。因为在很多作品中，文革不是一个可以孤立看待的运动和事件，文革与其前因后果难以分割。

但这类作品如果要入选,必须是充分符合读者多、影响大的选择标准(如《李顺大造屋》、《蝴蝶》、《芙蓉镇》等)。

本书并不只是研究有关文革的小说的纯文学价值,因此并不只是考虑艺术标准和文学价值上的“代表性”,并不只是选择那些艺术家、评论家们最欣赏、最愿意看到的“文革故事”。于是,势必会有不少颇能代表这一时期中国小说水准的先锋派作品,虽然也和文革背景有关,却由于读者群有限而没有被列入“50篇小说”之列。

因为要坚持“别人的标准”,所以也必须尽可能地避免依据笔者个人的阅读趣味来选择有“代表性”的文革故事。很多笔者个人在趣味和技巧上都非常喜欢的作品,也仍然没有被列入讨论范围。本书尽量避免为论证观点而选择材料(论据)的研究方式,因此研究的出发点不是看法,而是尽可能自我统一贯彻到底的方法。至于从这个方法出发能在“50篇小说”中看到什么,我现在(写导论时),也不是完全清楚的。我以为最重要的不是观点与结论,而是方法前后一致。当然研究对象也要有较大的覆盖面(应包括中篇、短篇和长篇小说,涵盖从70年代末到90年代),也应该有一定的数量。[8]

综合上述原则,本书依照以下次序来选择作为主要研究对象的50篇小说。

(1)在全国性文学评奖中获奖的有关文革的小说

---

[8] 至于“50”这个数目的选择,倒是没有特殊的意义。如果选择49部小说或者51部作品,也不会影响研究的结论。但数量不能太少,否则会影响覆盖面。当然在理论上,分析的作品越多,其分析成果越有价值。我最初试图像普洛普一样,解析100部小说。后来一则限于时间,二则我发现100部作品中的基本叙事模式,与50部中的基本叙事模式没有特别的分别,所以最后选取了50个文本。

从 1977 年到 1988 年，在北京的中国作家协会每年都举办“全国优秀短篇小说奖”、“全国优秀中篇小说奖”以及专为长篇小说而设的“茅盾文学奖”的评奖活动。虽然这类带有半官方色彩的评奖活动的结果常常在艺术标准和是否体现读者趣味等方面受到批判和质疑，但对于我的研究来说，评奖的协调平衡结果恰恰很能同时体现文化管理部门对作家创作的欣赏、赞同和允许的尺度以及作家创作参与、挑战和维护主流意识形态的方式与程度。评奖结果也常常可以体现文革后特定环境下某些权威的“诠释群体”的形成与运作情况。而且，至少在 70 年代末到 80 年代中期，得奖通常也意味着读者和销量：作品一旦获奖，不管其最初发表的刊物是否有名，也无论作品原本销量如何，这部或这篇小说立刻会被选入国家级出版社（如人民文学出版社）的新选本，并受到评论界（以及 30 个省市的作家协会与众多文学杂志）的广泛重视。从而也会因此而获得大量新的读者，产生较大的社会影响。

在我们所要讨论的 50 篇小说中，有一半以上是上述三种全国性的文学评奖的获奖作品，包括 3 部长篇[9]，10 部中篇[10]和 13 篇短篇小说[11]。

---

[9] 周克芹：《许茂和他的女儿们》（出版地点、时间及获奖情况，详见“附录一：‘50 篇小说目录’”——下同），莫应丰：《将军吟》，古华：《芙蓉镇》。

[10] 从维熙：《大墙下的红玉兰》，冯骥才：《啊！》，叶蔚林：《在没有航标的河流上》，王蒙：《蝴蝶》，韦君宜：《洗礼》，王安忆：《流逝》，梁晓声：《今夜有暴风雪》，张贤亮：《绿化树》，阿城：《棋王》，朱晓平：《桑树坪纪事》。

[11] 卢新华：《伤痕》，莆平：《墓场与鲜花》，陈世旭：《小镇上的将军》，陈国凯：《我应该怎么办》，张弦：《记忆》，金河：《重逢》，高晓声：《李顺大造屋》，古华：《爬满青藤的木屋》，韩少功：《飞过蓝天》，梁晓声：《这是一片神奇的土地》，史铁生：《我遥远的清平湾》，《奶奶的星星》，何立伟：《白色鸟》。

(2)曾引起"社会争议"和受到政治批判的有关文革的小说

小说发表以后引起批评和相反意见，而且"争议"越出文学范围(不仅出现在文学刊物上，而且也在报刊上被编成专辑)，从而引起了广大读者的注意——这就是所谓的引起"社会争议"。礼平的《晚霞消失的时候》、张贤亮的《男人的一半是女人》都是比较典型的引起"社会争议"的案例。而所谓"社会争议"在当代中国又常常与政治批判有关(如刘克的《飞天》、戴厚英的《人啊，人!》)。这类引起"社会争议"和政治批判的"文革故事"，既体现着意识形态管理部门对文革文学的控制尺度，也显示了大众读者的某些逆反情绪。而且一部小说引起争论或受到批判，其知名度和销量会立刻上升，于是也就具有了较大的社会影响。本书注意考察文革后一般读者对"文革叙述"的接受情况，自然应该考虑这一时期很多社会争议和政治批判在"文革故事"的流通过程中所起的特殊作用。在"50篇小说"中，曾引起社会争议和政治批判的作品，除了已列人得奖小说名单的以外，至少还有7部。[12]

(3)被收人一些重要选本的有关文革的小说

这里所谓一些"重要选本"，包括中国文联出版公司1985年出版的《中国新文艺大系》及香港三联书店出版的中国小说系列年选。前者是80年代中国大陆所出版的最大规模的一套收集当代中国文学的选本。其编委会成员与编选原则都颇接近于历届全国性的小说评奖，即所谓官方尺度、作家标准、评论家观点与

[12] 郑义：《枫》，宗璞：《我是谁》，刘克：《飞天》，赵振开：《波动》(初稿写于1974年，曾以手抄本形式流传)，礼平：《晚霞消失的时候》，张贤亮：《男人的一半是女人》，戴厚英：《人啊，人!》。

读者趣味的某种协调和综合。[13]所以选自这套《大系》的作品大都也是获奖小说。而后者则是由著名文学评论家(董秀玉、黄子平、李陀、李子云等)负责编选并在海外出版的最有系列、规模的一个中国当代小说年选。“50篇作品”中,有四个短篇和一个中篇选自这套选本。[14]此外,我也参考了近二十年来其他一些重要的小说选本。如吴亮、程德培主编的《探索小说集》(上海文艺出版社,1985);陈晓明为甘肃、青海的出版社所编选的《中国先锋小说精选》、《中国新本土小说精选》系列;李陀为三联书店(香港)有限公司编选的《中国寻根小说选》、《中国新写实小说选》、《中国实验小说选》;吴亮、辛平、宗仁发编的《荒诞派小说》系列(长春:时代文艺出版社,1988);萧德生、阎纲、傅活、谢明清为人民文学出版社所编的短篇小说年选系列,等等。[15]

(4)曾被改编成电影的文革小说

在“50篇小说”中,有相当数量的作品曾被改编成电影或电视剧。[16]其中有不少是获奖作品(如《芙蓉镇》)或被批判的作品(如《枫》)。但也有少数的例子,小说原作本来并不怎么引人注目,改编成电影或电视剧后却声名大噪。比如王朔的中篇《动物凶猛》,其改编电影《阳光灿烂的日子》,不仅在海外获奖,而且在

---

[13] 《中国新文艺大系(1976—1982)》的“总编辑委员会”由周扬任总顾问,陈荒煤任总主编,委员还包括冯牧、赵寻、张庚、孔罗荪、王朝闻、李庚、江晓天和许觉民。《短篇小说集》的主编是唐达成。《中篇小说集》的主编是江晓天。

[14] 陈村:《死——给“文革”》,余华:《一九八六年》,马原:《错误》,林斤澜:《氤氲》,王安忆:《叔叔的故事》。

[15] 详见“附录三:主要参考书目”的第四部分。

[16] 如《枫》、《蝴蝶》、《如意》、《流逝》、《今夜有暴风雨》、《棋王》、《动物凶猛》、《许茂和他的女儿们》、《芙蓉镇》等。

商业上也获得巨大的成功，成为1995年中国大陆票房价值最高的国产影片。[17]

(5)引起评论家和学术界广泛注意的有关文革的小说

在“50篇作品”中，全国性评奖的获奖小说有26部，占总数的52%。获奖作品以外引起争议和被批判的作品有7部(14%)。曾被选入香港三联版中国小说年选的作品有5部(10%)。纯粹因改编成电影而著名的小说有《动物凶猛》。除了以上几项选择之外，还有11部小说(22%)可以说是因为在评论圈和学术界获得广泛注意而被列入本书的讨论范围的。当然，这些作品引起评论家注意的原因也是不同的。有的是因为作品描述和探讨文革方面而有突出成绩(如陈建功:《辘轳把胡同九号》，史铁生:《插队的故事》，铁凝:《玫瑰门》，莫言《透明的红萝卜》，以及刘心武的《如意》)。有的是由于在形式探索和艺术实验方面具有的某种先锋意义(如残雪的《黄泥街》，张承志的《金牧场》与韩少功的《马桥辞典》)。也有的，则还是基于作品所拥有的读者、销量与社会反响(如老鬼的《血色黄昏》，梁晓声《一个红卫兵的自白》和胡月伟的《疯狂的上海》)。

简而言之，本书的主要讨论对象，不一定是文学价值最高或研究者(包括笔者)最欣赏的文革小说，而是(依据销量、获奖、“受批判”等因素而显示的)大多数中文读者比较愿意看到、比较能够接受的“文革故事”。本书的研究重点，主要并不是考察不同经历、流派的作家如何创作种种不同倾向的文革小说，而是首先阅读文本，探究这些不同流派、倾向的“文革故事”如何贯穿某

[17] 当然，选择王朔的作品，也考虑到他的小说所拥有的读者群。只是将文革作为背景的莫言的《透明的红萝卜》，也是基于同样的考虑，而被列入“50篇作品”。

种共通的叙事模式和叙述规则。本书的研究目的，既是想探讨作为文学现象的部分中国当代小说的技巧与叙述模式之变化发展，同时也试图观察小说形式的"文革叙述"，如何参与和体现了有关"文革"的"集体记忆"[18]的书写创造过程。

在下面的讨论中，凡是带引号使用"文革故事"、"文革小说"等概念，而且没有特别的界定和解释，那就都是特指在本书所要重点研讨的"50 篇小说"。

[18] 本书在使用"集体记忆"(Collective memory)这个概念时，参考了 Michael Billig, "Collective Memory, Ideology and the British Royal Family", David Middleton & Edwards ed: *Collective Remembering*, London: Sage Publications, 1990. p. 60.

责任编辑:许医农

目　录

Contents

13. Protagonist Betrayed by His Family.

14. Protagonist Sent to Labor Camp in the Countryside.

15. Protagonist Injured.

16. Protagonist Commits Suicide.

Chapter Three: The Theme of Salvation in the Narratives of the Cultural Revolution

17. Hero Endures Great Physical Suffering and rescued by an Uneducated Female.

18. Hero Endures Great Mental Suffering and rescued by an Intellectual Female.

19. Rescued from Her Suffering by an Intellectual Male, Heroine Falls in Love with Her Rescuer.

20. In Hardship, Hero Ealightened by Old Wise Man.

21. In Hardship, Protagonist Relieved by His Loved Ones.

22. In Hardship, Protagonist Relieved by High Officials.

23. Before the Disaster Is Over, Protagonist Either Dies of Illness or in an Accident.

Chapter Four: Introspection and Confession in the Narratives of the Cultural Revolution

24. After the Disaster, Heroine's Regrets Remedied and She Leads a Happy Life.

25. After the Disaster. Heroine's Opponents Punished (Someone Is Held Responsible for the Disaster).

26. After the Disaster, Hero Promoted as a Higher Position and His Social Status Elevated as Well.

27. After the Disaster, Hero Revisits the Scene of His Misery. Feeling

第 1 章

“文革叙述”中的灾难起因与前兆

普洛普在《民间故事形态学》(*Morphology of the Folktale*)的前言中,比较了四个俄国民间故事的常见情节:

> 甲:国王给了英雄一只鹰,这只鹰把英雄带到了另一个国度。
>
> 乙:老人给了舒申科一匹马,这匹马把舒申科带到了另一个国家。
>
> 丙:巫师给了伊凡一只小船,小船载着伊凡到了另一个国度。
>
> 丁:公主给了伊凡一个指环,从指环中出现的青年把伊凡带到了另一个国家,等等。

普洛普认为“在以上例子中,变化的是登场人物的名字(以及每个人的特征),但行动和功能却都没有变。”[1]这是普洛普“按照故事中的人物的功能来研究民间故事”的基本出发点。

---

[1] Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, pp.19—20. 参考叶舒宪中文选译,见叶舒宪编:《结构主义神话学》,西安,陕西师范大学出版社,1988,页5。叶译中的“国度”与“国家”,在 Laurence Scott 的英译本中均为 Kingdom。

文革小说中显然也有一些常见情节：不同的人物，不同的境遇，不同的道具、不同的背景，但情节模式及其叙事功能颇为相似。

甲：右派章永陵落难时获马缨花相救，既愿委身，又劝男主角"别伤身体"；章永陵平反后却再也找不到马缨花。(《绿化树》)

乙：干部张思远下乡时得女医生感情相助，重新做官后想接秋文进京却遭女方婉拒。(《蝴蝶》)

丙：访问学者"我"在东京心情烦躁孤独时结识日本女友，却终因信仰不同淡淡分手。(《金牧场》)

丁：知青梁晓声在北大荒迷恋女指导员，在"我"获得帮助、鼓舞与爱情之后，李晓燕生病死亡。(《这是一片神奇的土地》)

正如普洛普在考察了很多民间故事以后所指出的那样："与大量的人物相比，功能的数量少得惊人。这一事实说明了民间故事的双重特征：它既是多样态的，丰富多彩的，又是统一样态的，重复发生的。"[2]

文革小说是否也具有这种"双重特征"呢？在上面列举的几部作品中，主人公社会身份不同(右派、干部、学者、知青)，经历遭遇各异(被迫劳改、主动下乡、出国访问、军垦开荒)，但一些基本的情节——拯救落难男主人公的女性，后来均会以不同方式自动消失(既不会再纠缠、干扰男主人公脱离苦难后的新生活，

---

[2] 同注1，pp.20—21. 参考叶舒宪译文(下同)，《结构主义神话学》，页7。

又可以使男主人公充满感激、惆怅与永久的怀念)——却仿佛惊人相似。而且这些情节在不同的故事结构中的“叙事功能”也有相同之处。

这便是我的研究的出发点。从这个出发点开始讨论，我没有现成的结论，只想尽量坚持方法的一贯与统一。

从本章开始，我将试图探讨，至少在50个抽样文本的范围内，种种不同的“文革小说”，虽然故事形态艺术方法各异，对文革之理解与解释也很不相同，但基本叙事模式却是相当接近乃至相通的。这些作品其实都在共同讲述一个有关“文化大革命”的“故事”。而这个由集体记忆、集体写作的“文革故事”的基本叙事模式可以归纳和简化成四个叙事阶段；共有29个“情节功能”在“文革故事”中出现得比较频繁，而且出现的次序(事序逻辑)也不无规律可寻：

初始情景：灾难之起因与前兆

1 灾难之前，女主人公善良美貌、生活幸福。

2 灾难之前，女主人公的感情生活不无缺憾。

3 男主人公在灾难之前有某种缺点或缺陷。

4 男主人公在灾难之前被认为犯有过失。

5 男主人公在灾难之前犯错而不自知。

情景急转：灾难降临的不同方式

6 主人公注意到“旁人奇怪的目光”。

7 主人公在大字报上看到自己的名字。

8 主人公为好友所背叛。

9 主人公参加某种会议。

10　女主人公和领导的关系受到怀疑。

11　主人公被抄家。

12　主人公获得某种罪名,受到某种处罚。

13　主人公为家人儿女所背叛。

14　主人公下乡、劳改。

15　主人公受伤。

16　主人公自杀。

情景急转以后的意外发现:难中获救

17　男主人公忍受身体苦难,为民间女子所救。

18　男主人公忍受精神苦难,为知识女性所救。

19　女主人公在灾难中为知识男性所救,获得爱情。

20　男主人公在灾难中获智慧长者指引。

21　主人公在灾难中获亲人救援。

22　主人公在灾难中获上级救援。

23　主人公在灾难结束前病故或死于意外。

结局:灾难之后的反思与忏悔

24　灾难之后,女主人公原先的感情缺憾得到弥补,生活更加幸福。

25　灾难之后,女主人公的敌人受到惩罚(有人对灾难负责)。

26　灾难之后,男主人公获更高官职,地位上升。

27　灾难之后,男主人公重游故地,感谢苦难。

28　灾难之后,男主人公反思灾难中的是非恩怨,找不到具体的敌人。

29　灾难之后，主人公反省自己在文革中的错误过失，但拒绝忏悔

关于上述"叙事模式"，首先需要说明两点：第一，这里借用和延伸了加州大学尔湾分校英文及比较文学教授米勒（J. Hillis Miller）解释亚里士多德有关故事基本原素的几个概念："任何故事的基本原素…… 必定有，首先，一个初始情景，导致这个情景反转的情节发展，和可能是由这个情景反转所造成的意外发现。"[3]本书将尝试以"初始情景"、"情景急转"、"意外发现"与"结局"，来划分与概括"文革小说叙事模式"的四个基本阶段。第二，作为上述叙事模式的中心线索，这里所谓的"灾难"，可以有三个不同层次。一是作为故事背景的文革政治运动（社会灾难）；二是文革背景如何影响主人公政治地位、生活状态乃至身体健康的具体过程（个人灾难）；三是某种不一定与文革背景直接有关但直接危害主人公的偶然事件（灾难事件）。同一篇小说中，可能三种灾难状态同时存在，但我所要讨论的叙事模式中的"灾难"，主要是指上述第二或第三种定义。以比较为人熟知的作品为例，如张贤亮的《男人的一半是女人》，"社会灾难"（"十年文革"）只是小说的背景，"个人灾难"（劳改苦难）构成故事的框架，但真正作为核心情节的"灾难事件"，乃是男主人公因长期劳改过度压抑而导致一度"性无能"。更简单的说，"灾难"在情节模式中的定义，就是主人公状态的"负面急转"。

选择和确定这29个情节功能的原则有两条：第一，这些情

---

[3]　Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin 编，张京媛等译：《文学批评术语》[*Critical Terms for Literary Study*]，香港，牛津大学出版社，1994，页101。

节功能在具体作品中都会直接影响乃至决定主人公的处境和命运，因而在小说中都是比较重要的情节；第二，这些直接影响、决定主人公处境命运的情节必须在很多文革小说中重复出现。这也就是说，如果某个情节（事件、动作、行为状态）在某篇作品中很重要，但在其他文革小说中并不常见，这个情节就不会被列在29个功能之中。反之，有些情节或细节在很多作品中出现，但没有对主人公的处境、命运造成重大影响，这些情节或细节同样不在文革小说的叙事模式中具有功能性的作用。

普洛普关于情节功能的研究是围绕以下四个命题而进行的：

> 一，功能是民间故事中恒定不变的要素，不论这些功能由谁来完成和怎样完成，功能构成一个故事的基本成分。二，童话中已知的功能的数量是有限的。[4]

在这两个命题上，本书完全可以追随普洛普的方法。我所谓的“情节功能”，与普洛普所定义的“功能”一样，“必须看作是人物的某种行动。”[5]“情节功能”也是文革小说叙事模式中的固定要素，是构成文革故事之基本成分。而且，这些“情节功能”的数量也是有限的。但是，在第三个命题上，情况就有些不同了。

> 三，功能的顺序总是同样的。[6]

---

[4] 同注2。

[5] 同注2.

[6] 同注1,pp.22。

然而所谓的“顺序”，可以有两个层面的意义——是造成人物（主人公）处境变化的事件的顺序。按普洛普的说法：“事件的顺序有其自身的规则，短篇小说也是由类似的规则所统驭的。在锁被打破之前，小偷不会出现…… 民间故事中的要素的顺序在较大程度上是同一的。”同样，在人物处境变化的意义上，虽然不是每个“文革故事”都会出现以上所有29个“情节功能”，但“50篇作品”中的几乎所有重要的情节组合的可能性，都可归纳在上述模式的29个“情节功能”之中。而且，“情节功能”出现的顺序规则（在事件发展的逻辑关系上），也是基本相同的。

但“顺序”还有第二层意义，即作品中具体的叙述顺序。普洛普引用希柯洛夫斯基(Viktor Sklovskij)的话，说“在目击者的证言中，事件的顺序却是完全被打乱的。”而很多文革故事的叙述者，恰恰担负着这种用话语打乱事序的“目击者”的角色。所以在“事件的顺序”(情节发展)中，主人公先是干部，后来变成“走资派”、“百姓”，最后再做官。但“目击者的证言”(文本叙述)却可以先讲主人公“落难为民”，再复述落难经过；或从平反写起，重头回顾往事；也可以时空倒错，反复穿插，在同一段文字中既是官员又是牛鬼蛇神…… 在这一个层面上，显然当代中国小说的叙述技巧似乎要比俄国童话复杂得多。因此，恐怕也很难简单导出普洛普的第四个命题：

四、从结构上看，所有的童话都属于同一种类型。[7]

---

[7] 同注1，p.23

但本书的讨论将会证明，即使在文革目击者眼花缭乱的证言(即变化多端的叙述话语)中,普洛普所试图概括的“事件的顺序”依然存在。而编排这种有关历史“事件的顺序”(当然也包含意识形态结构）的近乎童话叙事的规则更值得探究。叙述的话语秩序对事件的逻辑秩序之不同的重组、改造方式,也恰恰形成了“文革故事”之不同类型。在这个意义上,“第四个命题”可以修改成:所有的“文革小说”在某种意义上是同一结构的不同变体,是同一“故事”的不同说法,是同一“集体记忆”的不同记述类型。

“叙述结构”与“事序结构”,在我们的讨论中是两个有区别的概念。“事序”,指的是造成主人公处境变化的事件的顺序。而“叙述”,在狭义上,指的是作品中的平铺直述或时空穿插或倒叙回忆等;在广义上,则包括叙事模式在内,即小说之全部形式与意义。借用茨维坦·托多罗夫(Tzvetan Todorov)的概念,所谓“事序”,存在于“被描述的世界的时间”里;所谓“叙述”,则是排列在“描述这世界的话语的时间”里。“事件的序列与话语的序列显然是不同的”。托多罗夫注意到“德国的一种文学研究的倾向是将叙述时间(Ershlzeit)与叙述的时间(erzahlte zeit)之间的对立作为他们学说的基础。”在托多罗夫看来,“讲述时间（话语的时间）的次序永远不可能与被讲述时间（故事的时间）的次序完全吻合……”[8]其实,在普洛普研究俄国童话的时候,俄国形式主义学派已经注意到了“fabula”与“sjuzet”两者之间的差异与对立。郑树森教授在翻译佛克马和蚁布思(Douwe Fokkema & Elrud

[8] 茨维坦·托多罗夫(Tzvetan Todorov):《文学作品分析》,王泰来译,载《叙事美学》,重庆出版社,1987,页23。

Idsch)的《二十世纪文学理论》第二章时，将"fabula"译为"事序结构"，将"sjuzet"译为"叙述结构"。[9]按照佛克马的说法，希柯洛夫斯基、艾臣庞姆（Boris Ejchenbaum）、田仁诺夫（Jurij Tynjanov）和其他俄国形式主义者"所用的最不引起争论的名词是'事序结构'。'事序结构'可以界定为故事内'事件的描写'。更为准确地，'事序结构'可以解释为动作依照时序和因果关系的呈现。"[10]本书第一至第四章所要重点讨论的29种"情节功能"，表面上也就是这些文革叙述中的"事序结构"：以几十种不同方式虚构、却又不约而同惊人相似的有关文革的"动作时序"和"因果关系"。本书虽然沿用"事序结构"这个译法，但同时又会反复强调，文革故事中的"动作时序"、"因果关系"，都不是"事件本身的次序"，都是通过叙事才形成的"时序"与"关系"。普洛普当初曾反对俄国形式主义"事序结构"与"叙述结构"之分。因为他觉得"事序结构与叙述结构在简单形式里往往合而为一，因而没有二分的需要。"[11]在本书中，我们也发现确有一些"文革小说"，其"事序结构"与"叙述结构"几乎重合，不必二分。但在另外一些情况下，两者则明显不同，交叉关系既错综复杂又不无规则。在第五章里，本书将分辨"叙述结构"与"事序结构"的几组不同的对应和对立关系，并依据文革小说中"fabula"（事序）与"sjuzet"（叙述）之间这几种不同的对应和对立关系，梳理出文革小说叙事及意义结构的几个基本类型。换言之，我们将首先研讨由事件情节所排列组

---

[9] 佛克马（Douwe Fokkema）、蚁布思（Elrud Idsch）著，袁鹤翔、郑树森等合译：《二十世纪文学理论》（Theories of Literature in the Twentieth Century）香港，中文大学出版社，1985，页15—16。

[10] 同注9。

[11] 同注9，页56

合成的“事序结构”，然后才将这种由历史时序再加因果逻辑构成的“事序结构”与由倒叙回述时序切割及意识流等技巧构成的“叙述结构”(“话语顺序”)进行比较。一如罗兰·巴尔特(Roland Barthes)所言，这种比较的“任务是能够为时序的假象做出结构上的描述，要叙述逻辑阐明叙述时间。”[12]

罗兰·巴尔特将“结构”定义为“对对象的模拟(simulacrum)，但却是一个有指向性和偏向性的模拟”，因为这种结构性的模拟将现实“分解之，而后重组之…… 模拟把知性添加到被模拟的对象上去。”[13]上述29个“情节功能”，表面上是一种以时间形式构成的对文革一般过程的经验性模拟，但这些情节的不同功能与复杂而又有规律的排列秩序，其实也在建造某种（或多种）与叙事规则有关的意义结构。美国批评家罗欧(John Carlos Rowe)对巴尔特观点的诠释更明白一些：“结构是模拟：它模仿一个自然客体，其目的是为了改变它。而这种转变的目的则是为了明确地理解它（intelligibility)，不过采用的是一种有偏向性的、对人类有用的方式。”[14]而中国当代作家们“分解”和“重组”文革经验的目的，也都在于从事后的角度“理解”文革。他们所采用的，也是一种有偏向性的、至少作家们觉得是对当代中国人有用有利的方式。本书所关心的，并不是对文革的理解本身，而是建构这种(或那种)“理解”的方式与规则。

---

[12] 罗兰·巴尔特著，张裕禾译：《叙事作品结构分析导论》，载《叙事美学》，页76—77。

[13] Roland Barthes: *The Structural Activity*；转引自罗欧(John corlos Rowe)：《结构》(Structure)，见 Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin 编，张京媛等译：《文学批评术语》，页46。

[14] 同注13，页47。

1 灾难之前,女主人公善良美貌、生活幸福

如果将文革小说一般模式之初始情景（情节功能 1—5）简单概括,我们会看到,主人公们在灾难来临之前的生活,通常有两种基本状态：或者主人公是普通人，生活平静幸福但不无缺憾;或者主人公社会地位比较优越,却犯有某种“过失”。有意思的是,前者多半是女人,后者大都是男性。

为什么在众多有关文革的小说中，凡主人公的身份是农人平民百姓,他们在文革之前的生活状况和道德行为,大都没有什么可以受指责的地方;而如果主人公的身份是知识分子、干部或资产阶级，他们在文革之前就会每每犯有某种过失呢？这个区别的引申意义是十分重要的：如果农人平民百姓身份的主人公在灾难之前没有过失，那么他们对于后来出现的社会灾难就全无责任了,他们是纯粹的受害者；如果知识分子、干部和资产阶级”身份的主人公在灾难之前已经犯错,那么他们对于后来出现的文革灾难就不能说是全无责任。他们还是受害者,但他们对于这灾祸的逐步酿造过程，是否也有一份道义上的“罪责”呢？显然,这是很多文革小说有意无意提出甚至也想解答的一个问题。

我们先来考察“情节功能”的第一种状态。

《芙蓉镇》第一章“山镇风俗画”中的第一节“一览风物”,便突出介绍女主人公“芙蓉姐子”胡玉音如何容貌美,人缘好,“面如满月,胸脯丰满,体态动情,”“待客热情,性情柔顺,”[15]所以

---

[15] 古华:《芙蓉镇》,北京,人民文学出版社,1981,页4

她的米豆腐摊子前生意兴隆，熟人过客笑语来往，一幅乡镇小康图景。张弦的获奖短篇《记忆》中的女主角电影放映员方丽茹，在小说中刚出场时也是工作顺利，心情欢快，“羞红了的圆脸上，露出一对深深的酒涡，…… 发出纯真的笑声。”[16]曾引起争议受到批判的中篇《飞天》的女主角飞天，在被谢政委招进部队之前，与画工海离子、唐和尚一起生活，“这么一个特殊的三人集体，在黄来寺特定的条件下，就比一家人还亲，从无争吵，从不红脸，很平静地生活着……”[17]在一度作为手抄本流传的《晚霞消失的时候》中，男女主角在文革前邂逅于春天的花园时，女学生南珊也完全是一个充满朝气和理想的青春形象。同样的和平气氛也出现在萧平的《墓场与鲜花》里，男女大学生运动前排演《过客》时的情感波纹，被描写得格外细腻宁静。陈国凯《我应该怎么办》中有一段女主角的自白，可以概括很多文革小说女主人公在灾难之前的平静幸福状态：“生活，对于我这个姑娘说来，是一条撒满鲜花和阳光的道路：平坦、舒心、明丽。”联系到后面的悲惨故事，小说第一段里那种过于浅白直露的对五六十年代中国社会图景的颂赞听来几乎有点像反讽：“我觉得新社会到处是阳光灿烂，党和毛主席给我们这一代安排了幸福的前景，哪会有什么灾难呢！”

至少有四个不同层面的写作策略上的考虑，使得很多文革小说都要在作品的“初始情景”中特别强调和渲染主人公容貌美丽而且生活幸福。

---

[16] 《中国新文艺大系 · 短篇小说集 1976—1982》（上卷），北京，中国文联出版公司，1986，页 287。

[17] 刘克：《飞天》，转载于《中国新写实主义作品选》，香港，《七十年代》杂志社，1981，页 140。

在叙述效果的层面上，越强调主人公以前生活安定幸福，就越能够突出后来遭遇的不幸，进而在故事层面上证明什么是"灾难"以及"灾难"如何与文革相联系。这其实也是所有灾难故事的常用手法：在战争、海难或爆炸突然来临之前，作品通常会渲染儿童在公园里嬉戏、豪华邮轮上正举行热闹的舞会，或者其他别的平静幸福生活场景。

在情节设置的因果关系上，主人公的美貌和幸福常常引起他人（干部、同事或邻居）的羡慕与嫉妒，而这种他人的羡慕与嫉妒，后来便成为主人公陷入灾难的原因之一。《芙蓉镇》第一章里从女干部李国香的心理角度看"芙蓉姐子"胡玉音"倾镇美貌"及生意兴隆，便是这一类情节设置的典型例子。类似的情节设计说明了不少作家（及读者），都有意无意地在接受这样一种解释：对美貌或才能的嫉妒，也是文革残酷斗争的起因之一。譬如梁晓声后来有一段评论，说文革"将一位位专家、教授、学者、作家、诗人、艺术家和演员，有才华的男人和漂亮的女人，打翻在地并踏上一只脚，使成年人的嫉妒心理得到空前的安慰。在这种安慰中寻找心理平衡是简单而有效的。某些男人和某些女人，之所以被许多男人和许多女人斗来斗去，百斗不厌，并非因为他们确实罪大恶极，十恶不赦。也许仅仅因为他们比许多男人有才华，她们比许多女人漂亮。"[18]从这个角度总结文革的前因，当然就应该花一些篇幅先铺垫受难者在灾难来临之前怎样"比许多男人有才华"，如何"比许多女人漂亮"。

从社会政治和历史判断的层面上看，对主人公在灾难以前

[18] 梁晓声：《一个红卫兵的自白》，成都，四川文艺出版社，1988，页106。

生活美景的描写铺垫，其实是建立在一种对历史背景的假定之上：假定在五六十年代的中国大陆，社会安定民众幸福是常态，只是因为文革等政治运动，这种常态才被打破。所以文革是1949年以后中国社会政治生活中的一个“病例”，一个有很多必然原因所造成的“意外”。当然事实上，并不是所有的“文革叙述”都对主流意识形态做如此简单而直接的维修工作。有的文革故事中的主人公，在文革之前的“四清”便已开始受难（如前面提到的善良美貌的“芙蓉姐子”）；有的文革灾难的受害者，其厄运其实可以上溯到“大跃进”、“合作化”乃至更早（如高晓声笔下几十年辛苦仍造屋不成的李顺大）。可见如何描写主人公在文革之前的生活情况，在很多时候也牵涉到如何理解文革与五六十年代中国社会政治的关系问题，而答案并不是那么简单划一的。

在价值观和哲学的层面上，强调主人公在灾难之前生活幸福，也隐含着一层更普遍意义的对世俗伦理价值系统的肯定：即肯定生活幸福是（或者至少应该是）常态，而不幸、厄运、灾难则是特殊状态，是病态。例如雷达评《芙蓉镇》，就说在小说结尾处，“生活回到正常轨道，人们回到应有的位置。”[19]对幸福与灾难的这种世俗定义，通常是革命文学与通俗文学的道德基石。当然，在余华、马原、残雪等人的比较现代主义的“文革故事”中，上述灾难的传统定义自然是要受到挑战的。所以他们笔下的人物，一般都没有一个可以在灾难来临之前先幸福生活一段时期的机会。

[19] 见《一卷当代农村的社会风俗画——略论〈芙蓉镇〉》，载《当代》，北京，1981年第3期（5月），页204—208。

2 灾难之前，女主人公的感情生活不无缺憾

在欢笑幸福之中，胡玉音的生活也不是全无缺憾的。不仅是芙蓉女与大队支书满庚哥之间的感情必须要以兄妹之谊来克制，而且胡玉音的美满小家庭里还欠缺孩子。这些缺憾放在小说开始时的幸福生活气氛中看，虽然不明显，但也是一个挥之不去的阴影。而《记忆》中的女主角，也因为过于单纯，完全缺乏恋爱经验，所以一有男人追求就慌了手脚，以致工作失误（倒放毛泽东接见外宾的纪录片）而导致大祸。在《我应该怎么办？》中，虽说女主角最初阶段生活幸福，也有自己喜欢的丈夫，可是夫妻分居，还有父母早亡，姑妈又隐藏着神秘的过去，这些也都是女主角生活中隐隐的不足之处。此外，《绿化树》中马缨花的家，被乡邻称为“美国饭店”。女主人公虽满不在乎，自得其乐，但“美国饭店”这个称呼在当时当地毕竟包含某种道德贬义。又如美丽的飞天，在黄来寺虽然生活平静，且与海离子萌生爱情，但海离子的犹豫，肯定要散的预言等，也不能不构成对女孩子生活前景的一种阴影……

为什么很多文革小说在描写主人公灾难前美貌幸福时，都要暗伏一些生活缺憾呢？原因之一，是这些缺憾后来会导致或发展为灾难。如芙蓉女与支书满庚哥的暧昧感情，如《我应该怎么办》中的女主角的姑妈的背景等。原因之二，是有些缺憾将来会在灾难过去以后消失。于是，这些作为伏笔存在的早期缺憾日后可以用来体现和证明灾难所可能具有的积极意义。我们以后会证明，由“情节功能 2”所体现的这些在小说初始情景中看

似闲笔的主人公的感情缺憾，其实是整个作品意义结构中一个不可或缺的重要组成部分。

不知道这是不是"巧合"：从以上几个例子看（如果越出"50篇作品"之范围，我们很容易找到更多类似的例子），文革小说中的受难者如果是百姓身份，在灾难之前生活幸福但不无缺憾，那么这个主人公通常是比较年轻（少女或少妇），且通常有直露的文字展示她（们）的美貌与动人体态（而这些小说——《记忆》、《绿化树》、《芙蓉镇》、《我应该怎么办》的作者都是中年男性）。这几篇作品在70年代末80年代初发表之时，都立刻受到读者大众的热烈欢迎。比如《芙蓉镇》，畅销程度仅次于《第二次握手》，北京人民文学出版社1981年版的第1次和第2次印刷，发行126,000册。后来也在香港和台湾出版，并被译成英、法、日、德、俄、意等多种语言出版。由谢晋与阿城改编成电影后更几乎成为在海内外华人文化社会中家喻户晓的文革故事。陈国凯在发表《我应该怎么办》后曾收到大量读者来信。小说也被改编为电视连续剧，收视率很高。张弦曾写过一系列美貌弱女子如何承受政治与男人的迫害的故事，如《挣不断的红丝线》、《未亡人》、《记忆》等。但只有女主角最纯真最没有道德缺憾的《记忆》获得了全国短篇小说奖。看来，至少在文革结束后的一段时期内，读者大众是比较乐于见到"民间善良美女"的形象来作为文革灾难的主要受害者。几年以后，才有另一些相对年轻的作家，如史铁生、何立伟等，偏重描写那些已经不再美丽的奶奶、外婆们在文革前后的生活缺憾，如《奶奶的星星》、《白色鸟》。这些作品的流行程度便大不如前。

如果女主人公不是平民百姓而是干部、知识分子或学生，她们在幸福生活中所隐含的"缺憾"就会有所不同。如《晚霞消失

的时候》，女主角在第一章里形象可爱却处于“无名状态”。叙事者“我”和读者均不知道她的姓名，直到第二章文革爆发灾难降临后，才发现她的父亲从前是国民党高级将领。《洗礼》中的女主角刘丽文，文革前曾是高干王辉凡的夫人，生活虽优越，情感方面也有缺憾，但她在爱情上的不如意，是与政治信念相联系的：因为不满丈夫在大跃进及自然灾害时期的左倾官僚主义而离婚，转而爱上一个敢于直言的年轻记者。戴厚英《人啊，人！》的女主角孙悦，在文革前政治方向“正确”，个人生活看上去也不错（丈夫赵振环是个“美男子”），但实际上孙悦亦有一段与右派何荆夫的未遂恋情难以言说。这种“缺憾”当然也和1957年前后的政治风波密切相关，但和我在下面要讨论的男主人公的“灾难前过错”毕竟不同——无论南珊、刘丽文或是孙悦，她们的“缺憾”主要是情感意义上的，而且她们对这些“缺憾”的存在都没有责任。

3 男主人公在灾难之前有某种缺点或缺陷

如果说在“文革小说”的情节模式中，我们经常看到女性的主人公在灾难来临之前如何美丽动人、性情善良、生活幸福，那么在接下来（准确地说，是在共时态平行的同一时期），我们将不无惊讶地发现，绝大多数“文革小说”中的男主人公，在灾难来临之前都犯有某种“过失”。50篇作品，上百个形形色色的男主角，几乎没有一个例外！

先来看看男主角们究竟在灾难之前犯有哪些不同性质和不同形式的“过失”。

第一种“过失”，在今天看来，其实只是主人公的某种性格缺点或生理缺陷。比如长篇《血色黄昏》中的“我”从来都喜欢打架，因而得罪了不少同事乃至上司；后来为此吃尽苦头；中篇《啊！》的男主角吴仲义颇有些神经过敏与被迫害狂倾向，这也是他落难受审的原因之一。梁晓声《一个红卫兵的自白》之第一章，在渲染文革前院子里那“和睦的，友善的，安宁的，愉快的”气氛时，逐一向读者介绍他儿时的诸位邻居：卢叔、姜叔、张叔、孙叔、窦叔、马叔等。这些男人们后来在文革中不同程度地都会受难，但最倒霉、结局最惨(跳烟囱自杀)的便是文革前就有最明显性格缺点(搞女人未遂、经常发酒疯)的卢叔。“文革故事”中这类有关男人性格缺点的细节，可以让读者作两种不同方向的读解。既是揭示文革荒谬，后来竟以小错而害惨害死大活人；也包含某种暗示：世事再荒谬如文革，也是性格有缺陷、行为与众不同者先遭惩罚。

“生理缺陷”，在当代中国的“文革叙述”中，是一个比“性格缺点”更加普遍出现，因此也更为重要的常见细节。“生理缺陷”通常有两种叙述功能。一是为男主人公创造独特鲜明而且与性格有关的形象特征，如古华《爬满青藤的木屋》中的劳改知青被称为“一把手”，因为他在扒火车串联时失去了一条手臂。半残废的读书人后来却从健壮如牛的看林人王木通那里抢走了美丽的盘青青，不能不说是“生理缺陷”的一个颇有反讽意义的重大胜利。又如莫言成名之作《透明的红萝卜》中那畸形的瘦、哑、倔、硬的小黑孩，种种生理缺陷反而使得小黑孩吃苦不觉苦，挨冻不觉冷，所以在后来会在现实中恩将仇报害了关心他的石匠与菊子，又在幻觉世界中憧憬神奇的金色的萝卜…… “生理缺陷”细节的第二种功能，则是以某种隐疾的形式，揭示一些男

主人公毕生行为背后的隐密原因。比如《芙蓉镇》中粮站主任谷燕山，一直悄悄喜欢女主角芙蓉姐，可实际上自己早有暗病在身(在革命战争中负伤，导致性机能障碍)，所以心有余而力不足。又如韩少功《马桥辞典》中的万玉，一生都以擅唱情歌喜欢风流而在乡间村镇上知名，很多男人都不愿意自己的女人或女儿接近他，但在他死后，人们才惊讶地发现，万玉原来是个没有“龙”(男性生殖器)的人。[20]谷燕山与万玉的例子，出自于两部创作倾向艺术方法截然不同的作品，却都既展示了文革特别“优待”生理缺陷者的现实图景，也隐隐显示在史无前例的“革命”与传统悠久的男人“去势”之间的某种更为复杂的象征意味。[21]

值得注意的是，女性主人公的“生理缺陷”通常是不会在文革小说中被重点描绘和刻意渲染的——除非这种女性生理缺陷带有男性化的特征，像《玫瑰门》中的姑爸那样：姑爸因为天生一只特别大的下巴，新婚当夜吓跑了进步党身份的新郎，昏迷数日之后送回娘家，自己改名为姑爸，“她又做姑又做爸，从听觉上享受着普通女性所无法领略的声誉和权利。为了与这称谓的彻底相配，她开始寻找自己的外部特征：黑油油的两条大辫子剪掉了，余下的部分仿照男性用一道偏分印儿分开；旗袍、长裙换成

---

[20] 发现万玉的尸体没有阳物以后，全村人“无不惊讶万分”，只有罗伯并不奇怪，“他还说，他早就听人说了，万玉十多年前在长乐街调戏一个大户人家的婆娘，被当场捉拿。东家是长乐街上的一霸，又是伪政府的团防头目，不管万玉如何求饶，一刀割了他的龙根。”《马桥辞典》，载《小说界》，1996年第2期(3月)，页32—33

[21] 在灾难来临之后，我们还会在“文革故事”中看到更多的男主人公“精”神能力被阉割的情节，如在《男人的一半是女人》中一度性无能的章永璘，如余华《一九八六年》中的“自宫”的疯子教师，等等

了西装、马褂；穿起平跟鞋并且迈起四方步，烟袋终日拿在手中。最令人迷惑不解的是，她那两个可爱的带领她进入豆蔻年华的不大不小的乳房不见了……”[22] 然而，就是这么一个“假男人”，后来也要被“革命”的红卫兵“打回性别原型”并且“去势”：抄家者剥光了姑爸的衣服，用铁棍插入其两腿之间……[23]

总之，无论哪一种性格缺点或生理缺陷（哪怕是假的生理缺陷），在“文革叙述”中都会成为主人公后来遭难的间接诱因。所以，文革小说精心铺垫（或者倒叙，或者意识流穿插）主人公落难前的“初始情景”，在某种意义上也是对文革灾难起源的一种间接探究。

4 男主人公在灾难之前被认为犯有过失

文革小说男主人公“被认为犯有过失”，既是指他人及社会舆论认为他有过失，也是指主人公自己也认为有过失——而在今日的叙述者角度看来，主人公其实并无过失。这些“过失”包括：一，“罪恶”的家庭出身；二，生活问题（婚前或婚外性行为）；三，政治言论错误。这些“难前过失”与上一节讨论的“性格缺点”或“生理缺陷”在“文革叙述”中的功能有所不同。“性格缺点”或“生理缺陷”通常只是主人公落难的间接原因。（如梁晓声的邻居卢叔被抓是因为醉酒糊涂误将毛泽东石膏像放入垃圾车，而不是因为他酗酒本身；《血色黄昏》男主角打牧主算“革命

[22] 铁凝：《玫瑰门》，北京，作家出版社，1991，页49。

[23] 《玫瑰门》，页157—158。

行动”，只是打军人才是“反革命”。）但本节所列三类“过失”，却都可以直接构成政治或道德罪名，因此可以成为主人公日后落难的直接原因。

50篇小说中，至少有12部作品的主人公在陷入灾难前已生活于“成份不好”、“家庭出身有问题”的阴影之中。[24]这些“罪恶”的家庭出身包括“资产阶级”（《流逝》中的欧阳端丽、《绿化树》和《男人的一半是女人》中的章永璘）、“地主”（《奶奶的星星》中的“我”、《玫瑰门》中的三代女主人公、《大墙下的红玉兰》中的还乡团长马玉麟）、“皇室贵族”（《如意》中的格格）、“国民党将领”（《晚霞消失的时候》中的南珊）；“知识分子”（《波动》中的萧凌、《血色黄昏》中的男主角）以及一些无法归类或作品中没有明显交代的“罪恶”出身（如《一个红卫兵的自白》中主人公的父亲参加过“一贯道”，《白色鸟》中男孩的外婆要被批斗，罪名不详）。

以上“家庭出身有问题”的主人公，其实有男有女，数量差不多各半。但“文革小说”在叙述男女主人公的错误出身时，态度有所不同。女主人公如果出身在“罪恶家庭”的阴影下（如奶奶、南珊、外婆、萧凌、欧阳端丽），作品通常给予很明显的同情，很明确地使读者感觉到她们其实完全没有过错。不仅是出身事不由己，而且像奶奶、司漪纹等，在剥削阶级家庭中也深受其害。而南珊的国民党父亲实际是一个对共产党有贡献的起义将领。但如果当事人是男性，则似乎“罪恶出

[24] 一些在文革爆发后主人公因父母身份突变而受牵连的例子，并没有包括在内。因为在诸如《伤痕》等作品中，“罪恶”出身与灾难同步降临，所以主人公在文革前并无“过失”。

身"确实是某种"过错"——或者如"右派"章永璘沉痛忏悔自己的罪恶家世，认真诅咒自己的资产阶级血统；或者像梁晓声、老鬼，在落难之前真心害怕自己参加一贯道的父亲和创作大毒草《青春之歌》的母亲；或者索性像从维熙那样，描写罪恶出身导致马玉麟一生反共。所以，综合起来看，同样有"出身"的阴影，"文革小说"中的女主人公只是受害，而男主人公则似乎确实有"错"。

这个区别在"生活问题"与"政治错误"的层面更为明显。不少作品中的男主人公在文革前就已犯"生活错误"，如《一个红卫兵的自白》中的卢叔，因"乱搞男女关系未遂"而被开除公职；如《人啊，人！》中的何荆夫，反右时被人公开日记中的单相思文字；再如《芙蓉镇》中文化馆员秦书田的生活错误……同样的情况在女主人公那里就十分罕见。女主人公们的"道德问题"，是要迟一些，等到"运动"正式来临时才会成为罪名（见"情节功能10"）。但有意思的是，也许"文革故事"的叙述者和阅读者，在文革之后仍然觉得"生活问题"终究是"问题"，所以大多数"生活问题"（道德败坏）的细节都属于反派角色，如《芙蓉镇》中的李国香与王秋赦，《将军吟》中的江部长与邬秘书的老婆，《飞天》中的谢政委，《血色黄昏》中的团政治处李主任等。而政治思想方面的出轨言论，则几乎是男主人公的"专利错误"。如章永璘的诗，何荆夫1957年批评党委书记的大字报，又如《墓场与鲜花》与《血色黄昏》男主人公私下对江青的非议，《啊！》中吴仲义的"漏网右派言论"，等等。当然"文革叙述"越是强调这些"过失"之无辜，也就越是可以证明灾难之荒谬；同时，越是渲染主人公当时乃至今日如何为这些"过失"而真诚忏悔，也就越能显示文革前后之真实历史气氛。

5 男主人公在灾难之前犯错而不自知

“犯错而不自知”，指的是在灾难之前，主人公不觉得自己有过错，或者没有充分意识过错的严重性；而且当时社会上大多数人也不认为那是过错。但在作家读者看来，这是真正导致灾难的过错。《蝴蝶》中的张思远是个很有代表性的例子：张思远在50年代任市委书记时因忙于官僚事务而忽略了生病的女儿，最后丧失女儿追悔莫及。这是当时就已经有所意识的错失——但主人公并未及时意识这过失的严重性，没有意识到失去女儿也意味着失去亲情、失去妻子的心，也没有意识到自己所相信的“革命道德”正在如何与普通伦理价值观构成危险的冲突。在另一些情况下，张思远甚至并不觉察自己的过错。为了在市委高位继续革命，他没有太多的犹豫就与被划为右派的妻子海云离了婚。这些过错的后果与意义，通常是在后来主人公自己身陷大难众叛亲离时，才开始有所醒悟。类似于张思远的过失，在《洗礼》(王辉凡)、《李顺大造屋》(刘区长)、《记忆》(秦慕平)、《重逢》(朱春信)、《人啊，人!》(奚流)等其他作品也都反复出现——统计结果显示，“文革小说”中的大部分干部身份的主人公，在不同程度上，都在灾难之前犯有这类自己当时并不觉察的过错。

上述“情节功能3、4、5”中所出现的三种不同形态的“过失”，在“文革小说”的叙事模式中有着不同的作用和意义。第一种情况，好斗、神经过敏、酗酒等，其实是任何时代都可能有的普通人的性格、生理缺陷，与文革之起因并无关系。不过在后来的文革中，我们会看到主人公们如何因为这些一般的人性或生理

缺点，而受到灾难性的惩罚。所以这种过失，一般只是小说中的插曲或伏笔。一些有关生理缺陷的细节，要到灾难来临之后，才会见出其重要性。第二种情况，出身、血缘、冤狱等，都是五六十年代中国大陆的政治环境所造成，主人公本身并没有多少责任。所以这些"过失"，其实已是灾难之一部分，是灾难之早期后果，证实着文革与文革前政治文化环境的外在连续性。所以这类"过失"必定是小说情节主线的一个环节，主人公若没有这类"过失"，则整个故事将无法展开。但只有在第三种情况下，主人公的过错是真有可能与"文革"的起因有关。《蝴蝶》中的"意识流叙述"看似纷乱驳杂时空倒错，其实事件与事件之间的因果关系时间结构整理得十分清晰（甚至是过于清晰）：张思远曾经太忙于革命而忽视了亲情，导致女儿病故，文革中他所感受到的最沉重打击便是他儿子冬冬也坚持"革命原则"向他造反；张思远在 1957 年与其右派妻子划清界线，后来他自己落难时也遭到了第二任妻子美兰的抛弃。获奖中篇《洗礼》中，也有着极其相似的情节设计与因果逻辑：老干部王辉凡 50 年代初参加土改工作时曾间接致人自杀，1959 年也推行"大跃进"政策加重民众疾苦，所以在文革中他也遭人惨打，批斗审查，九死一生；"大跃进"后王辉凡一面升官一面与妻子刘丽文离婚，文革中娇美虚荣的第二任妻子贾漪也离开了他。看来，很多文革故事都想梳理出这样一个逻辑线索：主人公（通常是干部、知识分子、男性）在灾难之前怎么对待别人（通常是群众、亲人、女性），在灾难之中他就会受到程度升级很多倍的"同样待遇"。所以第三种真正的过失，通常直接构成小说的情节主线并维系小说的意义结构。文革叙述中的主人公如果念念不忘他在灾难之前的某些政治过失、道德过错，其实他也是在怀疑检讨自己对后来出现的灾难，

究竟有没有责任。换言之，问题的严重性在于，灾难的起因，是否与受难者有关？

不过在反思文革灾难前因后果的时候，七八十年代的中国大陆的文人作家与读者大众之间似乎有某种无形的协议：若要渲染、承受文革惨痛后果，可以找民间善良美女（的身体[25]）当第三人称主角；若要探究文革灾难的复杂前因，则多半是由干部化的男性知识分子主人公作自我检讨。所以，所谓"文革叙述模式"在"灾难前"阶段的五个"情节功能"，通常会分别以两种最基本的形态出现在不同的作品里，进而影响作品的不同主题、不同倾向。比如替平民诉苦的《我应该怎么办》便以"情节功能1"和"情节功能2"来突出女主人公在灾难前生活幸福；而反思几十年"党史"的《蝴蝶》便需要"情节功能5"（犯有过错而不自知），来为男主角后来陷入灾难寻找原因。有时，两种不同形态也可能同时出现在一部小说里，即使在这种情况下，不同的"情节功能"仍然有着明显的分工：例如《芙蓉镇》，在主要灾难事件（"四清"、"文革"）来临之前，民众身份的女性主角美貌善良幸福，知识分子男性主人公秦书田却已有"过失"（不仅是"右派"帽子，而且"乱搞男女关系"）。

在后面的讨论中我们将逐步证实，"初始情景"的两种基本形态，即选择"情节功能1、2"，或选择"情节功能3、4、5"来开始一部小说，对整个作品的主题结构会有决定性的影响。当然，从另一个角度看，前面所说的种种不同情况的"过失"与"缺憾"，在"文革故事"中也有着某种相同的叙事功能。那就是不管哪一种

[25] 在《芙蓉镇》、《记忆》、《我应该怎么办》等小说中，正如前面的引文所显示，作家描写女主人公的容貌体态生活处境，多于关注她（们）的精神状态和心理苦闷。

"过失"，绝大部分后来都会在灾难之中或灾难之后得到真正的认识和纠正；不管哪一种"缺憾"(生理因素除外)，也都会在灾难之中或灾难之后得到某种弥补和改善。故事从不完美开始，并不等于这一定是个不完美的故事。虽然谁都知道，这不是一个关于"完美"的故事。

需要再次指出的是，情节模式中的"初始情景"并不必然等同于叙述层面上的小说开端。换言之，主人公的灾难前状态并不总是出现在小说的第一章。"故事次序和本文次序之间的差异——吉哈德·热奈特(Gerard Genette)称之为错时(anachronies)——主要有两类，一类通称为闪回（flashback）或回顾（retrospection），另一类通称为伏笔（foreshadowing）或预设（anticipation）。"吉哈德·热奈特在《修辞学》[第Ⅰ卷](Figures I. Paris: Seuil, 1966)中对有关"事序"与"叙述"的概念作过更细致的辨析，"叙事话语由三个彼此不同的层次组成。在任何小说文学作品的研究方法中，这三个层次都必须得到承认。这三个层次就是故事（histoire）叙事本身（recit）以及叙事得以展示出来的叙述过程（narration）。…… 热奈特在故事和叙事之间所作的区别与俄国形式主义者在故事和情节之间所作的区别相似。但这两者之间也存在着不同之处。对于形式主义者来说，故事和情节都是抽象概念——它们仅仅是相同事件的两种排列——一种按照时间顺序，另一种根据意图。但对于热奈特来说，仅仅故事是一个抽象概念，叙事是真实的，它就是出现在书页上的词语，我们读者就从这些词语中重新编织起故事和叙述。…… '没有叙事这一中间环节，故事和叙述就不可能存在。'"[26]其实，热奈

[26] 参见罗伯特·休斯著、刘豫译：《文学结构主义》，页259—260。

特所谓的故事与叙事，正显示出我们要讨论的“叙事模式”所同时包含的逻辑意图与情节功能排列两个侧面。在“文革小说”中也可以看到，离开“情节功能”的排列组合，一方面“故事”（人物命运变化及历史发展）的逻辑无法体现，另一方面具体的话语、技巧也无从叙述。里蒙－凯南(Shlomith Rimmon－Kenan)仿效吉哈德·热奈特，将这两类故事次序与本文次序之间的差异，重新命名为回叙(analepsis)和预叙(prolepsis)。“回叙是指在本文中讲述了后发生的事件之后叙述一个故事事件；可以说，叙述又返回到故事中某一个过去的点上。与此相反，预叙是指在提及先发生的事件之前叙述一个故事事件；可以说，叙述提前进入了故事的未来。如果 a，b，c 三个事件在本文中是以 b，c，a 的次序出现，那么事件 a 就是回叙的；如果在本文中是以 c，a，b 的次序出现，那么事件 c 便是预叙的。”[27]在情节（事件）顺序与叙述（文字）次序之间，不同“文革故事”有着不同的复杂对应关系。仅就“初始情景”而言，种种对应关系归根结底可以简化为三种：一是“事序结构”与“叙述结构”基本同步，先写主人公灾难前（通常也就是文革前）生活幸福，然后灾难来临，（然后难中获救，灾难过去，等等）。《芙蓉镇》、《将军吟》、《我应该怎么办》都是很典型的例子。这类叙述最容易造成“还生活本来面目”的幻象。所以评论家雷达会称赞《芙蓉镇》“小说的故事像生活中发生的事一样真实可信，仿佛作者只是把它们照生活本身的模样移到了纸上，很难见到斧凿的痕迹。…… 力求还历史以本来面目，还人物以本来面

[27] 里蒙－凯南(Shlomith Rimmon－Kenan)著，姚锦清等译：《叙事虚构作品》[*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*]，北京，三联书店，1989，页 83。

目……"[28]二是"叙述结构"超前"事序结构"一个阶段，即小说开端时主人公已经身处灾难之中，然后再"回述"灾难前生活状态及落难原因(b，c，a，d，e……)。但后来叙述次序与情节顺序会渐渐同步(主人公难中获救，脱离灾难，……)。《洗礼》、《绿化树》等作品，都属于这个类型。这类"文革叙述"，很接近于热奈特和里蒙－凯南所说的"flashback"、"retrospection"或者"analepsis"。第三种情况则是在小说开端时便出现灾难已经过去的"预设"，然后再从头开始(通常从文革前甚至50年代开始)叙事。这种叙事方法，也许可以归入"c，a，b…… "的模式，但实际上充满变数。有的在顺时序叙事中偶然穿插"预设"(如《蝴蝶》、《重逢》、《一个红卫兵的自白》、《错误》)，读者一边目睹可怜主人公落难细节，一边却清晰洞察他以后的获救与好运，这种事后观照角度"就会使'接下去将发生什么事情？'这一问题所引起的悬念，被另一个悬念所取代，亦即围绕着'这件事将怎样发生？'的悬念。"[29]也有一些"文革叙述"用文革后的故事极其频繁地切割着"灾难叙事"(《玫瑰门》、《叔叔的故事》)，或者将几条线索共时态并置，互为"预设"与"回叙"(如《金牧场》)。在这第三种情况下，"事序结构"中的"初始情景"("情节功能1—5")通常会以碎片形式散见于整部小说时空倒错的叙事结构中。

[28] 其实，在同一篇文章里，雷达也注意到了《芙蓉镇》叙述中的民间戏曲格式："生旦净丑，花脸黑头已经具备，一出文打武唱的大戏开幕了。"(同注19。)

[29] 同注27，页86。

第 2 章

“文革叙述”中的灾难降临方式

6　主人公注意到“旁人奇怪的目光”

灾难降临，是文革小说情节模式的核心。大部分我们所要讨论的作品，都会详细描写主人公突然陷入某种灾难的具体过程，而且大都将这种陷入灾难的过程作为小说结构中的第一个高潮来处理。(另一个高潮是“主人公在灾难之中获得某种解救”，将在第三章里详述。)当然，在不同的“文革叙述”中，在不同的主人公身上，灾难出现的形式是很不相同的，值得逐项梳理细细考察，以寻找其间的规律。

不少文革小说的主人公都会从某一个时刻开始，突然注意到周围的人们正以怀疑、猜测、刺探、警惕及害怕的目光注视自己。用《黄泥街》中反复出现的意象来概括，就是“人人脸上晃着鬼魅的影子，阴阴沉沉，躲躲闪闪，口里假装讲些不相干的事，心里怀鬼胎。”[1]冯骥才的《啊!》，对主人公这种带有被迫害狂倾向的主观视角，有相当夸张却又相当写实的描绘。在文革初大抓

[1]　残雪:《黄泥街》，原载《中国》，1988 年第 11 期；见小说集《黄泥街》，武汉，长江文艺出版社，1996，页 72。

阶级斗争的紧张气氛下，某研究所业务骨干吴仲义不慎遗失了一封自己写给哥哥的挂号信，信件内容涉及五七年他在某读书会上的一些当时无错今日却有罪的言论。吴仲义怀疑信件已被造反派领导掌握，所以第二天他觉得同事们都在猜疑、提防地看着他。周围的人的"奇怪的目光"使得他神经紧张、手足无措、好端端地说错话做错事，无端地发抖出汗。结果，吴仲义的反常神态反而引起了其他同事的狐疑惊恐，有人甚至不得不为了保卫自己的秘密（如赵昌某日曾向吴酒后吐真言），而先来加害吴。这时，人与人之间的关系转变，不仅是灾难之预兆，同时也直接构成了灾难本身。最后，在吴仲义被迫自首、遭受惩罚后来又获宽大处理以后，他才发现原来信件并未遗失而只是被水偶然粘在自己的脸盆底下。虽然这个莫泊桑（Guy de Maupassant）《项链》式的情节结构有些过于戏剧性，但冯骥才所提供的有关"同事关系图"的细节，放在全部20年来"文革叙述"中看，仍然惊心动魄。

同事、同学间关系的突然转化，是需要一些特殊条件的。本来，在任何体制之下，同事、同学之间都可能出现某种竞争的关系。人们凭着能力、学位、学习或工作表现以及与上下级之关系，来争夺职位、荣誉、利益等等。即使是在60年代前期的中国大陆，党员身份、家庭出身、政治表现、领导关系等因素已经变得比学习成绩、业务才能、个人操守更为重要，但同学同事间的关系，依照《墓场与鲜花》等作品的描写，依然还有"牌理"可循。张承志后来在回忆清华附中最早的红卫兵活动时，也谈及当时非干部子弟对学校中的一些竞争规则不满，而这种不满很快就联系到阶级、路线之争。[2]《啊！》、《人啊，人！》、《血色黄昏》等小说

---

[2] 见梁丽芳：《从红卫兵到作家》，台北，万象图书，1993，页188—192。

所提供的文革同事同学关系图，"新"就"新"在两点上：第一，政治原则、道德标准上的是非对错与法律裁判上的有罪或无辜相混淆，且没有时间约束力，也就是说人们可依今日之"是"去追究昨日之"错"并给予惩罚。第二，政治、道德、法律标准迅速急遽改变，导致人与人之间的关系也需要不断地迅速地调整。转换太快且过于频繁，似乎一时间社会竞争失却了"牌理"。于是，很多文革故事的主人公，也都像吴仲义和《黄泥街》中的"我"一样，首先从旁人奇怪的目光里，看出自己所要面临的灾难。

"旁人奇怪的目光"之所以令主人公害怕，因为对主人公来说，"旁人"是"多数"。在文革故事中，成为"少数"，本身就是一种罪名。95%的群众总是好的——这不仅是当时的"最高指示"，而且也符合文革后的某些读者的心理需求。我注意到，在很多文革小说里，有名有姓的旁观者，常常会帮助受害主人公，体现群众的正义感同情心。而处于无名状态的"多数"的旁观者，却是既盲目又好事（《叔叔的故事》），有时多嘴、猜疑（《玫瑰门》），有时默不作声（《芙蓉镇》），常常麻木地观看（《一九八六年》），见同学落难也不相救（《血色黄昏》），所以在残雪的笔下，鬼鬼祟祟的看客成了苍蝇老鼠（《黄泥街》）。文革小说中这种在理念层次上崇拜"多数"（多数人，怎么可能不好？）在写实层面又批判看客的不无矛盾的叙述态度，可以说是当代政治环境与鲁迅文学传统的某种混合。梁晓声在《一个红卫兵的自白》里，曾描述过个人如何混在"多数"中间又惊慌不安的感受。当时他隐瞒自己的成分以求留在红卫兵的这个"多数集团"中，内心却又极其害怕会看到"旁人奇怪的目光"。他想像如果"你正在摩肩接踵的马路上走着，或者你正在许多人中间看大字报，猛然听到有人高喝你的名字"，当然伴随着某种莫须有的怀疑指控，于是：

……仿佛你是十二万伏的高压电，你周围的一切人，刷地一齐四散开去，先是对你避之唯恐不及，将你一个人孤零零地暴露在光天化日之下，继而渐渐形成一个包围圈，一束束目光投射在你身上……[3]

最值得注意的是“刷地一齐四散开去……”这个字。后来笔者在台湾开会，听张贤亮谈起他50年代读中学被开除的一段往事，讲到他在操场上被点名时其他同学的瞬间反应，用的也是“刷地一齐四散开去……”这几个字。说明“多数人”在一霎那间离你而去的场景，常常会在受难者们的文革记忆中留下极深刻的，甚至毕生难忘的印象。

7 主人公在大字报上看到自己的名字

“你正在许多人中间看大字报，……”这是一个既安全又危险的最典型的文革场景。“在许多人中间”，周围的人们还没有“四散开去”，说明主人公至少暂时，还是“多数”的一分子。但主人公又正在“看大字报”，而大字报当时正是使很多人从“多数”变为“少数”的最常见方式。大字报白纸黑字，不像同事同学间的猜疑目光那么暧昧，可能含混着误解或杀机；却也不同于我们下面要讨论的“会议”那么正式，必须动用权力借助体制。作为文革故事中的常见道具，大字报细节基本上有两种叙述功能。一是主要用来营造一种背景和气氛，比如在《如意》中，“我”这样

[3] 梁晓声：《一个红卫兵的自白》，页75—76。

记述“一九六六年的炎夏”：

记得那天早上洗脸的时候，同宿舍的帅老师还跟我互相撩水逗乐。帅老师名叫帅谈，但同事都管他叫“蒜苔”。我们头两天下午都听到了关于“第一张马列主义大字报”的广播。震惊、疑惑、好奇，然而并未感到同我们自身有什么关联。当我们走出宿舍，往教学楼走去时，看见了我们学校的第一份大字报。那份大字报背面的浆糊还湿漉漉的，顺纸边冒热气儿，题目叫作“党支部休想蒙混过关！”。许多教师和同学围着看，个个表情都非常紧张、复杂，但古怪的是并无喧哗、争议之声。上课铃响，头一堂课前半截还比较正常，后半截就不行了，先是从操场上传来了阵阵喊叫声，接着就有首批造反学生冲进每个教室，号召大家到操场去集会。我当时完全被搞懵了。冲进来的造反学生脸上肌肉跳动着，一腔热血似乎已经超出沸点之上，他非常真诚地发出呼吁，眼里甚至闪着晶莹的泪光。他当时喊出的话语我已经记不清了，大意是党内出了修正主义，你们怎能还温良恭俭让地坐在平静的教室里，而不冲出去“横扫一切牛鬼蛇神”？两分钟以后，我们班的教室里就只剩下几个胆小的学生和我自己。而目瞪口呆的我，没过几分钟，也身不由己地走到了操场。操场上一片混乱……以后的两三天里，像我这样缺乏运动经验的庸人，简直不知道该怎么办。学校里的大字报越来越多，最后连操场厕所的墙上也贴得不剩空隙。大字报涉及的人和事也越来越广泛。终于，一份长达十七张的专门为我写的大字报出现了，总标题呼吁着“揭开”我的“画皮”，小标题也很尖锐，诸如“宣扬封资修黑

货","教唆学生走白专道路","恶毒攻击京剧改革"……我平生头一回看见针对自己的大字报，那滋味难以形容，只觉得我整个完了。活在这个世界上是太难，太冤，也太没意思了。令我惊异的，是其中有的"黑话"，似乎除了"蒜苔"别人不可能知道。[4]

这是一段比较完整的既介绍大字报功能又复制文革初气氛的文字，所以不惜篇幅，抄录下来。但放在《如意》中看，因为叙述者"我"并非小说真正的主人公，而是一个比较接近作者观点的清醒旁观的中学教师，所以他所描绘的大字报风景，主要是为小说设置一个背景。这些大字报于小说真正的主人公石大爷与格格的命运，并无直接影响。

在另外一些情况下，大字报完全可能成为一篇小说在叙事结构上的转折点。比如《墓场与鲜花》，这篇一共十节的小说里，前三节都在描写主人公陈坚与朱少琳在大学里的生活：读书，排戏，恋爱及不敢恋爱。第四节陈坚被分配到某省大学，第五节文革爆发，陈坚在同事好友李兴推荐下参加某派群众组织，他一直能够身处动乱之中而避开灾难，直到第七节该派开始失势：

校内形势发生了急遽的变化……李兴精神委顿、容颜憔悴，每天像热锅上的蚂蚁一样，坐立不安，茶饭无心……陈坚对李兴非常关心、同情。他每天都劝慰他。这天晚上又劝慰了许久……第二天早晨，他提上暖壶去打开水。走到

[4] 刘心武：《如意》，《刘心武代表作》，开封，河南人民出版社，1989，页100—101。

大楼前，见一大堆人在挤看一张新贴出的大字报。他也挤了进去，一看，他几乎不相信自己的眼睛，大字报的大字标题是：——

陈坚攻击、诬蔑、咒骂我们
最、最、最敬爱的江青同志
罪该万死

下面署名是李兴。有一群人正在南面墙上刷大标语，是对立派的，他一看其中有李兴，一手提着浆糊桶，一手握着笤帚，颠着屁股，以异常快的速度往墙上贴白纸……他觉得热血上涌，周身颤抖。[5]

随着大字报而降临的，便是名副其实的灾难："陈坚经过三个多月的批斗，被定为现行反革命分子，押送到远离学校的一个农场去监督劳动。"

以上所引的两段详细描述主人公看大字报的文字，分别代表"文革叙述"中的两类大字报细节。这些大字报细节虽然功能不同，或渲染气氛背景，或构成情节转折，但在描写效果上却不乏相似之处：第一，这些大字报的出现都具有某种"突然性"，即完全出乎主人公的意外。第二，绝大多数在"文革小说"出现中的大字报，在读者看来几乎都是攻击诬陷揭发批判正面人物的。也就是说，大字报在"文革叙述"中主要是一种产生负面作用的道具。[6]第三，有关大字报的描写常常伴随着"浆糊"的意

[5] 《中国新文艺大系·短篇小说集1976—1982》(上卷)，页184—185。

[6] 《人啊，人!》中何荆夫批评大学党委书记奚流"缺乏人情味"的一张大字报可以被视为例外。然而这张大字报其实不是写于文革期间，而是写在1957年反右前夕，

象:"大字报背面的浆糊还湿漉漉的"(《如意》);"李兴一手提着浆糊桶,"(《墓场与鲜花》);再如《蝴蝶》,"红卫兵把大字报贴到了他的背上,顺手把一桶热浆糊顺着脖领子给他灌进去了。"[7]当然,写实层面上,贴大字报是需要浆糊。但描写汽车行驶并不一定要涉及汽油。热的、湿漉漉的、粘乎乎的、廉价的、既类似粮食又可能破坏卫生的、混合混乱混淆混杂的意象,随着灾难粘在文字上而反复在文革叙述中出现,是否纯属偶然?[8]第四,有些大字报除了革命造反之外,还具有一些类似大众传媒、八卦杂志或性启蒙读物之类的功能。比如在《一个红卫兵的自白》中,主人公便特别喜欢看省作协与省歌剧舞剧院宿舍楼前的大字报,"作家某某流氓成性,女演员某某原来是个'大破鞋',女歌唱家某某和什么什么人物通奸……我每次经过大黄楼前,总是要站住看那些字报。十七岁的我,对男女间事朦朦胧胧,似悟非悟,感到既神秘又羞怯,潜意识中蠢蠢然心向往之。那些男女间事因为不是写在小说里面是写在大字报上,那些男人女人因为不是小说中人物面是居住在大黄楼中的人物(并且只要我乐意,在他或她出人楼时,可以肆无忌惮地喝住他或她,往他或她脸上啐唾沫),使我心理上乃至生理上的冲动,获得间接的满足。我常

[7] 《中国新文艺大系·中篇小说集 1977—1982》(上卷),北京,中国文联出版公司,1985,页 324。

[8] 近年来还有人将大字报风景作为美术现象来考察,见解颇为新鲜:"红卫兵到处张贴大字报、标语,散发传单发出通令倡议书……将大街小巷大片墙壁和大门涂上红油漆,书写毛主席语录和各种标语,创造红海洋……苏联诗人前卫艺术家马雅可夫斯基曾经豪迈地宣布:'街道是我们的画笔,广场是我们的调色板。'未来主义者则号召:'我们要破坏博物馆、图书馆。'但苏联的未来派还是停留在文字上,而中国的红卫兵却将之付诸行动。"(见王明贤:《红卫兵美术运动》,《二十一世纪》,总第 30 期,1995 年 8 月。)

看得脸热心慌。……"[9]第五，在有些小说（如《棋王》）里，大字报还可以论斤称两成为下层百姓（王一生、捡烂纸老头）的谋生工具。[10]原本具有记载符号（文字）功能的大字报，最终在文革故事中成了反文化的符号象征，不仅成为垃圾，而且还反讽地具有帮助人填饱肚子的物质功能。

8　主人公为好友所背叛

在《如意》和《墓场与鲜花》中，主人公看到大字报而惊讶惶惑，不仅因为大字报上有自己的名字和"罪行"，而且也因为这些诬陷揭发的大字报，均出自于同主人公关系密切的同事之手。《如意》中的叙事者"我"，甚至将室友同事的背叛以及人与人之间关系的突然变化，看得比已威胁主人公个人安危的政治形势更为严重因而更加痛心。《墓场与鲜花》也花了很多篇幅叙述李兴与陈平之间的良好同事关系，一起参加造反派的战斗经历及个人之间的友谊等，来为"背叛"这一瞬间制造意外效果。其他很多作品，也都将来自同事同学和朋友的背叛，作为灾难降临的一种方式来叙述。但是，种种不同的有关"背叛"的细节，从不同的角度去处理，可能影响整个作品的意义结构。

如果只从主人公的角度去叙述其被别人背叛后的气愤失望感受，这时背叛便是丑行劣迹，乃小人坏人所为。在《如意》和《墓场与鲜花》中，读者是看不到大字报张贴者帅谈和李兴的主

---

[9]　《一个红卫兵的自白》，页 144。

[10]　阿城：《棋王》，《知青小说选》，成都，四川文艺出版社，1986，页 913。

观感受的。这也就是说，“背叛者”没有机会为他们自己的行为辩护。《洗礼》和《重逢》是两篇倾向很不相同的文革小说：前者着力描写老干部如何在动乱中饱受造反派的迫害，而后者却有意替造反派鸣冤并试图追究老干部在文革中的某些责任。然而在处理“背叛”细节时，两篇小说态度手法完全一致：都描写渲染干部身份的主人公在文革初如何被他所信任的秘书助手所抛弃。《洗礼》中王辉凡在运动初期下台落难时，造反派头头陈射洪便是他原先的秘书亲信。《重逢》中市委办公室副主任林凤翔过去一直努力追随奉承市委书记朱春信，但在武斗关键时刻，林凤翔却扔下危难之中的书记，自己钻厕所脱逃。在《将军吟》中，空四兵团彭司令陈政委，也各自拥有一个秘书，邬秘书出卖陷害司令，徐秘书引导政委投靠林彪，不同手段，一样卑鄙。可以说大部分“文革小说”中的“背叛”细节，都属于这一类型：即主人公因为遭到背信弃义的“小人”(尤其是秘书)的出卖而陷入灾难。

但如果叙事角度不只局限于“受害者”，而且也从“背叛者”角度分析形势的话，我们就会看到另一种“背叛”细节。这时，“背叛者”有“背叛者”的处境和理由，他们并不一定是负面角色。如冯骥才的《啊!》，赵昌出卖和陷害主人公吴仲义，原因是他有一次曾在吴面前酒后吐真言，他害怕吴会出卖他(其实吴也喝醉酒，什么“真言”也不记得。误会的细节，更加反衬残酷的人际斗争的荒诞性)。而吴仲义在被人出卖陷害之际，也由于惊慌失措而出卖了自己的兄长。于是，这里的同事同学之前的“背叛”，就不仅是道德、信义的问题，而且也是环境与人性弱点之探究了。

“主人公遭好友背叛”的这个情节，在先锋派文学解读文革

的时候，变得越来越复杂也越来越重要。在马原的《错误》中，知青苦难生活只是灾难背景，真正作为情节中心的灾难事件是主人公"我"被打伤致残。灾难的起因建立在"背叛"与"对背叛的惩罚"之中：小说一开始，主人公"我"因遗失心爱的军帽，与同他"最铁"的知青赵老屁一起搜查盘问同宿舍另外十四个知青，并立言搜不到军帽便受惩罚；这种搜查当然是基于对室友同学的怀疑与不信任。或者也可以说这种带侮辱性的搜查是对假设中的室友同学的背叛的一种惩罚。但搜查无结果，知青黑枣便依约揪出"我"的左腿，以惩罚"我"对众人的怀疑和侮辱（即惩罚"我"对友情的背叛）。稍后另一知青二狗捡回一婴儿并以军帽包裹，主人公"我"不问情由便将二狗踢伤以惩罚其偷窃与背叛。因为军帽确实在室友手上，黑枣便觉得先前错打了主人公，因此自伤左腿以示"两清"。直到数年后二狗临死前主人公才知道，原来当初军帽是自己遗忘在摔跤场上，然后在最铁的好友赵老屁手里。（赵见事态严重于斗殴开始前已一走了之，但托二狗交还军帽。军帽可能是捡到的，也可能是赵有意占有，永远是个谜。）马原的小说向来布满叙述圈套，由军帽而引发的这一连串知青间的猜疑、背叛、斗殴、伤残，不仅在写实层面上纪录了特定时代中这一代青年人的狂热幼稚天真荒唐，也在象征的符号层面上（军帽：革命与暴力）检讨了文革错误中"错"与"误"之间的复杂关系。三次暴力行动，虽然根源于背叛与误会，却也都依据某种信义原则。尤其是黑枣的自伤与二狗之含冤不吐。所以，在马原以及其他实验小说家笔下，好友背叛的细节不再只是道德谴责的工具，而是一个与信义、误会、过错纠缠在一起的具有道德反省意味功能的情节功能。

9　主人公参加某种会议

“文革小说”中主人公陷人灾难的最常见形式便是参加某种会议。五十篇小说中至少有一半以上的作品，都将某种形式的会议，作为影响主人公命运，同时也决定情节发展方向的重要环节来叙述。“文化大革命”与历史上其它革命运动之最大不同，仅从文字的理解，便是“文化方式的革命”（或是“对文化的革命”）。革命的本质当然是暴力的，因此最“文化”的暴力形式便是文革中的种种批判会和批斗会。这些会议之最大特点，是混合了公众集会、行政会议、刑事审查及法律审判四种不同的功能于一体。“文革小说”中种种有关会议的文字，都描述了大多数与会者的一种恐慌：他（她）永远不知道今日此刻是在出席一个公众集会（表明政治态度）呢?还是参加一个行政会议（界人权力运作过程）?或许，这是一个审查自己是否犯错误有罪的盘问聆讯（坦白从宽，抗拒从严）?也可能，这已是宣判罪名进行体罚的时候了（只准老老实实，不准乱说乱动！罪该万死，死有余辜……）大多数（甚至每个）与会者，永远都不知道自己究竟是以哪一种身份参加会议，是群众?领导?嫌疑犯（被审查者）?或罪人?一切都可能在一次会议上改变。比如《芙蓉镇》第二章第八节，详细描述了一次小镇群众大会的全过程。会议由县委工作组组长李国香主持，本地无产者王秋赦及一些民兵协助。对李国香与王秋赦来说，这是一次使她（他）们权力扩大地位上升的会议。对于“本镇原先几个头面人物，粮站站长谷燕山、大队支书黎满庚、税务所所长等等”来说，这是一次受警告、遭怀疑而且权

力被削弱的会议。他们被旁敲侧击地指责为扶助豆腐摊贩搞资本主义并包庇右派书生秦书田。而对于芙蓉姐子胡玉音来说，这显然是一次不点名的批判会，她已难逃“搞私有制破坏社会主义风光”的嫌疑。但她形式上仍坐在群众席中（虽然如坐针毡）。最后，对于秦书田来说，这是又一次批斗、审判与体罚。形式上，他是整个批斗会中的主角，站在戏台中央饱受凌辱虐待。但实际上，他只是李国香等人指控谷燕山、黎满庚时所用的“罪证”。这也就是为什么作者将此段文字题为“鸡与猴”。

除了李国香、王秋赦是赢家外，上述会议对其他三类与会者来说都是“灾难来临”的标志：谷燕山、黎满庚被无形地削了权，芙蓉姐成了怀疑、审查对象，秦书田的罪名也从生活问题（坏分子）升级为政治问题（右派）。从这次会议以后，他们都难逃灾祸，各自有各自的厄运。

然而，尽管都是会议中的受难者，在会上受到怀疑、盘问、审查乃至警告，与在会上被批判斗争被宣判罪名乃至受到体罚，还是两个不同的阶段。前者使主人公看到旁人态度的集体性转变；后者主人公已正式从“多数”（95%），转为“少数”（5%）。[11] 所以上述群众大会，对谷燕山、黎满庚与芙蓉姐来说，虽受间接

[11] 按60年代7亿人口计算，“5%”（“一小撮阶级敌人”）应该有3500万人，但有些造反派的统计数字显示，阶级敌人常常不止“5%”。据《穆欣在光明日报顽固坚持刘邓陶资产阶级反动路线大事记》（《光明日报》传单，1967年3月4日），全报社有110名职工被横打，占职工总数40%；文化部的一份内部文件“政治排队”，29%的人“性质严重”，39%的人“有问题”（《文化风雷报》，北京，1967年5月12日）。如果说这些都是知识分子干部成堆的地方，那么看看上海国棉十五厂，牛鬼蛇神共六百多人，占职工人数18%（《纺织战线报》，上海，1967年5月5日）。以上资料转引自华林山：《政治迫害与造反运动》，见刘青峰编：《文化大革命：史实与研究》，香港，中文大学出版社，1996，页219—220。

批判但仍是形式上的与会者。对秦书田来说，自己只是会议上的靶子和道具。换言之，批判会常使主人公开始由“官”变成“民”，由“民”变成“敌”。而在批斗会中主人公身份（罪名）已定，只是接受惩罚。在有些“文革小说”，批判与批斗同时出现，如《蝴蝶》、《洗礼》、《人啊，人！》等，由“官”变“民”，由“民”变“敌”以及挂牌游斗，几乎是同一瞬间发生的事（至少在主人公的心理感受上是如此）。但也有些“文革小说”，会详述主人公被怀疑，遭警告，受盘问的漫长过程，如《啊！》、《血色黄昏》。这两类会议描写之间的区别很重要：前一类作品较关心法律审判形式后面的政治权力争夺的实质，而后一类作品注意主人公在成为政治斗争道具（牺牲品）时所必须面对的法律及道德审讯程序。前一类作品的叙事者多为知识分子型的干部，所以较关心会议（游戏）中的胜负；后一类作品的叙事者多为民众身份的书生，所以更注意会议（游戏）中的规则。

另一个在我看来颇值得注意的现象是，若“文革故事”以农村乡镇为背景且作家采用较写实的手法，则批判会的场景与气氛多和戏剧舞台有关；若“文革故事”发生在都会城市里，则作家通常不会平铺直叙批判会的全过程，而是将批判会中的细节气氛切割重组成某种场景片段，在主人公脑海及以后的生活中反复闪现。

《芙蓉镇》写的是乡镇风景，上述“杀鸡儆猴”的群众大会便是在“墟场戏台前的土坪里举行。那盏得了哮喘病似的煤气灯修好了，挂在戏台中间，把台上台下照得雪白通亮，也照得人们的脸块都有些苍白……本镇原先的几个头面人物都没有坐上戏台……都是自己拿了矮凳子或是找了块砖头垫张报纸坐在戏台下边……在台上坐着的只有工作组组长李国香和她手下

的两个组员。"[12]乡镇开会借用戏台，可以说是写实之笔。但"台上台下"的象征意义，不仅能使人联想到具体的权力争夺，同时也隐隐点出整个芙蓉镇故事犹如一出戏。《将军吟》第八章，描写军内造反派在一次大会上初试锋芒，也是过程详尽，细节具体。《在没有航标的河流上》，也有一场群众批判大会的全过程纪录。批判会是在样板戏《龙江颂》演出之前召开的，会址当然也是戏台上下。戏演完后，大会又继续进行，由干部继续演讲，民兵则维持秩序，不许群众离开……

相比之下，在《我是谁》、《蝴蝶》、《人啊，人!》所出现的城市背景的批判会，则都没有完整的会议过程和细节，也不会详细描写会场礼堂的布置背景。宗濮在《我是谁》中这样纪录主人公所参加的批斗会，"昨天，韦弥和孟文起同在校一级游斗大会上惨遭批斗。在轰轰烈烈的革命口号声中，他们这一群批斗对象都被剃成了阴阳头，呵!那耻辱的标记!这一群秃着半个脑袋的人，被驱赶着，鞭打着，在学校的四个游斗点，任人侮辱毒打，详情又何必细说!"是啊，详情又何必细说。所以，在王蒙《蝴蝶》里，我们看不到张思远被揪斗的细节过程，只有的是受难者的抽象零乱的记忆：

> 事后他经常回忆，这一天是怎么到来的。……他仍然觉得突然，觉得不可思议。觉得是另一个张思远被揪了出来，被辱骂，被啐唾沫，被说成是走资派，叛徒，三反分子……一个

---

[12] 《芙蓉镇》，页78。严格说来，工作组搞"四清"时"文革"尚未开始。批判会也比"文革"高潮期间的群众集会更多一些领导控制的成分。但以法律审判名义从事政治权力斗争的会议格式，已与"文革"中的批判会没有太大区别。

弯腰缩颈，低头认罪，未老先衰，面目可憎的张思远，一个任由别人辱骂，殴打，诬陷，折磨却不能还手，不能畅快地呼吸的张思远，一个没有人同情，不能休息和回家(现在他多么想回家歇歇啊!)，不能洗发和洗澡，不能穿料子服装，不能吸两毛钱以上一包的香烟的罪犯、贱民张思远，一个被人民所抛弃，一个被社会所抛弃的丧家之犬…… [13]

而在戴厚英的《人啊，人!》中，作家虽然没有描写文革初导致孙悦落难的那次批斗会的详情，但批斗会上的某个画面(党委书记奚流被斗时孙悦被挂牌子陪斗)却在不同叙事者的不同文革记忆中多次反复闪现，仿佛是一个永远挥之不去的时空定格。所以，与在乡镇戏台上召开的批判会改变主人公的命运一样，转化为瞬间心理印象的会议场景有时也足以影响主人公的一生。

10 女主人公和领导的关系受到怀疑

为什么"挂牌批斗"的记忆，会使《人啊，人!》中的女主人公如此刻骨铭心呢？除却那次批斗是孙悦受领导奚流牵连而陷人灾难以外，牌子上特别的内容更使女主人公永难摆脱那一刻的羞辱：

"我立刻记起了当年的一个场面，瘦得几乎要倒下来的奚流，弯腰站在台上挨斗，正在发言的是系里造反派教

[13] 同注6，上册，页323。

师许恒忠。我和陈玉立都挂着'奚流姘头'的牌子陪斗，我们的旁边站着奚流的病弱的老伴……"陈玉立在后来成了重新掌权的奚流的太太，可是在那次批斗大会上，她当场"吓得瘫在地上——爆炸了--枚重磅炸弹：许恒忠当众念了奚流写的情书。听不下去！我的头要炸了！我觉得似乎自己也被奚流变成了一条狗，完全丧失了人格。要不是奚流当众承认信是他写的，我一定会认为这是捏造。我印象中的奚流是一个艰苦朴素、品德高尚的长者。他有一副正经的面孔，走路的姿态都正直得没有一点弯曲。他不止一次地批评我：'小孙啊，要好好改造世界观。……'本来我相信总有一天，人间天上的风雨会洗去我满身的污水，可是这一天后，我觉得失去了信心，污水里有油。这次批判会后，陈玉立的丈夫与她离了婚。奚流的老伴去世了，也真是家破人亡啊……"[14]

以上是孙悦自己的回忆。同一个场面后来又在男主角何荆夫的记忆里展开："'奚流的姘头孙悦'——一块写着这样字样的木牌首先映入我的视线，我几乎要窒息了。她的辫子已被剪掉，头发蓬乱，面色泛黄，沉重的木牌压弯了她的腰……"[15]而当初的批斗者许恒忠，文革后又来向孙悦求爱，也还要重提旧事："不管你怎么说，我还是觉得对不起你。特别是那一次批判会上，我也叫你'奚流的……'但我心里根本不相信的啊！"孙悦当即激动地制止了许的"忏悔"。而孙悦的女儿孙憾却在一边猜疑："姓许的把

[14] 戴厚英：《人啊，人！》，香港，远东评论出版社，1983，页13—14。

[15] 同注10，页34。

妈叫做'奚流的什么'呢?"[16]《人啊,人!》整个长篇都由不同人物的第一人称自白所交织组成。托多罗夫将这种18世纪英国小说家常用的手法称之为"重复性叙事",即"多种话语提及同一件事"。其好处是"几个不同的人物对同一事实作补充叙述(这可产生一种'立体'幻象);一个或数个人物相互矛盾的叙事,使人对事实或一个具体事件的确切内涵产生怀疑。"[17]但同一个女主角与领导关系受置疑的事件,在《人啊,人!》的不同"回叙"中,却基本上是相同的,至多只是不同侧面的细节补充。读者看不到奚流、陈玉立对此事有没有不同的记忆。于是,"立体幻象"也没有建立。小说虽然描写了文革之后恩怨是非纠缠不清,但每个人物都从不同角度来证明女主人公的道德清白,"重复性叙事"所可能呈现的"众声喧哗"的效果,就被压抑了。难怪王德威会感慨戴厚英"不自觉的支持了她企图打破的理论架构。"[18]虽有多重角度,却发不出多重的声音。

女主角与领导的"关系",在"文革小说"中被大做文章,并非个别的例子。《芙蓉镇》中胡玉音与乡长兼总支书记黎满庚原有一段不成功的恋爱(芙蓉女出身不好,黎最后听从了"组织"上的意见)。运动来临时也是在批判会上,黎被不点名地批评包庇芙蓉女豆腐摊搞资本主义致富。以后黎妻"五爪辣"又怀疑黎胡有染,大吵大闹。这个有关女主人公与领导关系的情节设置,既伤害了女主角(芙蓉女成为黎满庚被夺权的过程中的牺牲品);又

---

[16] 同注10,页58。

[17] 托多罗夫著、王泰来译:《文学作品分析》,《叙事美学》,页25。

[18] 《当代大陆作家写历史——以戴厚英、冯骥才、阿城为例》,《众声喧哗》,台北,远流出版公司,1988,页161—162。

伤害了干部（胡玉音出身不好又摆摊贩发财连累了支书"王哥"）。

"文革叙述"中种种女主角在落难之初涉嫌与领导"有染"的细节，放在不同的上下文中显然可以获得不同的意义：《人啊，人！》以女主人公之纯洁无辜反衬老干部之腐化虚伪；《芙蓉镇》以女主人公的可怜无助及干部之清白软弱来反衬运动中形势、人心之险恶。除了这些"诬告"和"冤案"以外，也有确实"有染"的例子。如刘克受批判的中篇小说《飞天》，纯真少女飞天确实为军区谢政委所奸污。对飞天来说，这个情节功能的打击是双重的，既是身体被奸污，也获得了"荒淫坏女人"的罪名。《男人的一半是女人》中黄香久也确与村干部通奸（性无能的丈夫章永璘当时只能哑然旁观，或与大青马对话，讨论卡尔·马克思所关心的大问题）。对黄香久来说，与干部的性关系也确实真正标志她的灾难的来临：从今以后，章永璘可以在道德上心安理得地抛弃她抛弃家庭了。

11 主人公被抄家

按照1996年北京中共党史出版社出版的《"文化大革命"简史》的说法，"毛泽东点燃文化大革命之火的一个重大措施，就是支持青年学生，让他们成为到全国各地'煽文化大革命之风，点文化大革命之火'的急先锋。"而"红卫兵运动的内容最初主要是'破四旧'（即所谓旧思想、旧文化、旧习俗、旧习惯）。8月18日毛泽东接见红卫兵以后，在林彪、江青等人煽动下，北京和全国各地红卫兵由校园'杀向社会'，'走上街头'，张贴大字报，散

发传单，发表演说……一部分红卫兵对他们认定的阶级敌人实行揪斗、体罚、抄家；……大批社会科学家、文学家、艺术家、自然科学家、医学家和著名的教授、编辑、记者等，都被当作反动学术权威、反革命修正主义分子受到批斗和抄家；……据不完全统计，北京市到1966年9月底，被抄家的达32600户。上海市仅从8月23日到9月8日半个月间被抄家的达84200户。天津市被抄家的有12000万户。"[19]（原文如此，疑为"12000户"之误。）

尽管半官方的"文革史"，也已将"抄家"作为文革浪潮（灾难）来临的重要标志之一来记载，但在小说形式的文革叙述中，抄家反而并非"灾难降临"的主要形式——"五十篇作品"中，对"抄家"的记述，远远少于对大字报、批斗会及体罚等"灾难降临方式"的描写。这是为什么呢？

如果《"文化大革命"简史》中所提供的数据是可信的话，我们会发现在同一段时间内，上海被抄家的人数户数远比北京来得多。而成为抄家对象的"反革命修正主义分子"（指党和政府中的干部），应该是首都比较更多一些才合理。"反动学术权威"（指高级知识分子）的数目，上海也不会比北京多到哪里去。由此可见，1966年夏秋"文革"初期的抄家对象中，除了党内干部、高级知识分子以外，更重要的部分，恐怕是其他当时还比较富有的"阶级敌人"，如1949年以来一直"享受"统战待遇的"民族资产阶级"、与国民党及海外有某种关系的人，以及其他各种从前的商人、小业主、高级职员……仿佛是与社会学的不完全统计作呼应，小说中所见不多的对抄家场面的较详细描写，被抄家者也

[19] 席宣、金春明：《"文化大革命"简史》（中共党史出版社，1996），页115—116。

大都不是"走资派"或"反动学术权威",而是前国民党军官(楚轩吾)、资本家及其子女(欧阳瑞丽)或其他"旧社会过来的人"(这是《玫瑰门》女主人公司漪纹在"迎接"红卫兵和革命群众来抄家时的对自己身份的形容与概括)[20]。文革中的抄家,不只是因为被抄者有犯罪嫌疑所以要搜查罪证。抄家,本身就标志和宣布被抄者是罪人、敌人,或者至少是"坏人"。比起大字报、批斗会等其他宣判形式,抄家的功能主要是没收个人财物、剥夺私人空间(查抄信件、照片、日记及其他私人文件,总是抄家的任务之一)。是否因为——在文革小说的作者们看来——本来党内军内干部们的财物(住宅、家具、衣物、汽车等)就是公家配给的,而且身为"组织"中人,理应常常向党"交心",本来就不该保留太多"私人空间",所以,抄家对这些"走资派"的伤害,远不如挂牌揪斗"戴帽子"来得严重?而在知识分子的灾难中,财物何值一提?书信日记,也是在被公开宣读时才备感耻辱,如何被抄去的细节,反而在"记忆"中从略了。所以,相比之下,只有对"剥削阶级"(过去的有钱人)来说,抄家才构成真正的灾难。

然而,更令人感兴趣的是,在"文革小说"所叙述的种种抄家场面中,即便是"旧社会过来的"从前的有钱人,也都几乎没有一个被抄家者对抄家本身(即个人财物私人文件的被侵夺)表示愤怒或非常伤心。《晚霞消失的时候》中的抄家场面非常戏剧性,而且被作者赋予了过于显露的象征意义:国民党将领楚轩吾1948年在淮海战役中向解放军指挥官李聚兴"投诚",十几年后李将军之子李淮平爱上楚将军之女南珊,却又率红卫兵抄了楚家。抄家后来当然改变了楚将军父女的生活,也使红卫兵李淮

---

[20] 铁凝:《玫瑰门》,页81。

平悔恨半生。但在抄家的具体过程中，楚轩吾仿佛完全没有在意“各房间里……传出乒乒乓乓砸门撬锁和翻箱倒柜的声音”，而是态度从容又充满感情地向红卫兵叙述他当年在战场上失败、犹豫乃至最后投诚的往事。抄家延续至深夜，故事也一直讲到深夜：

> 我看了看墙上的挂钟，已经是深夜一点钟了。这时一个红卫兵推开门走进客厅，一边掸去满头满脸的灰尘，一边没好气地向我说："他妈的，这个滑头，到处翻遍了，什么反动的东西也没发现！"
>
> "你们在院子里堆了些什么？"
>
> "全是浮财！老东西简直太阔了。"
>
> 我命令到："把生活必需品给他们留下，其他东西统统拉走！"
>
> "好！"那个红卫兵转身出去了。
>
> 我看看楚轩吾，他一动不动地坐在凳子上，好像仍然沉浸在往事的回忆中。
>
> ……"现在去看看你的妻子吧，安慰安慰她，就说除了抄一些你们不该有的东西，我们不会伤害任何人的。"
>
> 他点点头，慢慢站起身往通向西厢房的小门走去。到了门口，他转身望了我们一眼，似语而未语的样子，叹了一口气，转身消失了。

这是一部前红卫兵写于文革期间，后来作为手抄本广泛流传，发表后又引起有关青年信仰问题诸多争论的作品。虽然技巧稚嫩情节做作，却颇能体现文革当事人的浪漫想像力。为什么当初

的抄家者在其“忏悔”中要让前国民党将领来对红卫兵行为“叹口气”呢?为什么故事的叙述者会假设抄家的受害人并不很看重财物文件的损失,而只想在红卫兵面前证明其无罪呢?在一部以英文书写在美国出版因而不属于本书讨论范围的文革故事《生死在上海》(*Life and Death in Shanghai*)里,我们看到过被抄家者如何因为红卫兵打破了她家的明代瓷器而非常痛心和愤怒且立刻手举宪法以示抗议。[21]无论是在大多数是由“抄家者”一代(礼平、梁晓声、张承志等)所书写的“造反经历”中,还是在被抄家者(王蒙、韦君宜、张贤亮等)所书写的“受难记忆”里,郑念式的反应都是十分罕见的。[22]看来,中国大陆与海外不同的“文革叙述”中对抄家场面的不同文学处理,并不仅仅是因为叙述者受难经历之差异。

从受害者角度描写抄家场面及过程最详尽的是铁凝的《玫瑰门》。“清代高官之后、富家大奶奶”司漪纹在1949年以后曾积极“站出来”自我改造,又做工又教扫盲班,但都为时不久,不怎么为新社会所接受。甚至化名“吴妈”去某干部家做女佣也遭辞退,理由是不够可靠。即使想重新做人的努力屡遭挫折,仍然没有减少司漪纹的“革命热情”。1966年夏秋之季,当她在街头眼见目睹锣鼓红旗大字报传单的最新形势与气氛后,她主动让出四合院中最好的北屋,并指挥儿女将祖传的较贵重的家具先搬至院中,然后她“给附近的小将写一封言辞谦恭、语气恳切的信,恳切要求他们在方便的时候来响勺胡同没收她的几间房子和一

[21] 郑念著,方耀光、郑培君、方耀楣译:《生死在上海》(*Life and Death in Shanghai*),上海:百家出版社,1988,页77—100。

[22] 赵振开的《波动》也许是“五十篇作品”中惟一的一个例外,女主角萧凌的母亲就是在被抄家时愤怒抗议最后跳楼自杀

点属于她祖上的不劳而获的财物。她说这房子这财物本来早就应该回归制造过它们的阶级所有，然而一直没有机会使它们归属它们的真正主人，这些东西早已成了压在她背上的沉重的包袱。这一天终于来到了，她时刻在恭候。写完信，她为上缴的东西开具了一纸详细清单，从房屋到家具件件明细。她相信她的行为是走在时代前面的。[23]

"抄家"在《玫瑰门》中，是一个被特地铺陈详细渲染的关键性情节，跨越了好几个章节。主动邀请抄家的信寄出后，作者有意拖延放缓情节节奏，让读者和叙述者苏眉（司之外孙女）以及主人公司猗纹一起，焦急守候院子里正遭雨淋的家具，等待红卫兵的到来。这期间，司猗纹的小姑子因不舍得交出一只德国台钟，而被司以毛泽东语录为武器训斥一顿。终于，抄家的队伍来了。"司猗纹盼望的一个时刻、司猗纹又不摸底的一个时刻终于来到了。"司猗纹以演说一般的检讨来对抄家队伍表示欢迎："她说，她万万没想到就这么一封微不足道的认识尚浅薄的请罪信，真惊动了革命小将，还有革命干部革命的大婶儿大妈。她从灵魂深处感到他们不是来造她的反的，是来帮她造封资修的反，帮她摆脱封资修的束缚，帮她脱胎换骨重新做人的，因为谁也没有把她打翻在地再踏上一只脚。她说，她是一个从旧社会过来的人，也是一个旧社会的受害者。她说，她恨透了旧社会，连旧社会遗留给她的家具都恨。……"整个检讨十分冗长但充满感情，"可惜还是有人打断了她。几个小将跨到她跟前，横眉直目地对她说：'行了行了，滚开吧，我们要搬东西了。'"[24]请注意司

---

[23] 铁凝：《玫瑰门》，页 61。

[24] 铁凝：《玫瑰门》，页 81—82。

猗纹的书信及“演说”都是以第三人称被转述的。作为受难者后代及灾难旁观者(同时也是灾难承受者)，小说中的叙事者，即司猗纹的孙女眉眉，一直对其外婆的“革命姿态”(或曰：无可奈何的“对付革命”的高明姿态)持某种讥讽态度。“她不相信那演讲是不真实的，那的确是她面对这个红彤彤的时代的真情实言。……东西很快就被搬光了，……人们正要离去，司猗纹却又叫住了他们。……司猗纹当众宣布说她的公公临死前在北屋房后埋过东西，是什么东西她不知道……”对文革中的抄家者来说，“再也没有比能在房前房后挖掘出藏匿已久的东西更令人兴奋的事了。”果然，人们在墙角挖出司猗纹事先藏下的一对赤金如意以后，终于“有人表扬了司猗纹，表扬了她对革命的赤诚和革命的彻底。”[25]尽管她以后，仍然只是“革命的对象”。

如果说《晚霞消失的时候》是从红卫兵“忏悔”的角度将受难者、前国民党将领楚轩吾的形象及面对“抄家”时的反应神秘化神奇化，或者说是美化了；那么《玫瑰门》则是以受难者子女的眼光嘲讽着“旧社会过来的”司猗纹面对抄家时的真诚的假革命姿态。我将“忏悔”一词打上引号，正是因为作者将楚轩吾的形象写得太镇定从容，太完美神奇。李淮平所后悔的，是自己当初怎么会去抄这么一个虽然不是共产党却显然是正人君子的颇有儒风的将领之家（更何况这位民主党派人士的女儿还是自己的梦中情人)。但假如被抄家者不是一位“投诚”将军，而真是一个当初坚决反共现已刑满获释的国军将领呢？或者真是一个从前生活腐化但今天并没犯法的资本家或其他“阶级敌人”呢？这时李

[25] 铁凝：《玫瑰门》，页84。

淮平还会对抄家行为感到不安吗?可见,在《晚霞消失的时候》中的红卫兵"忏悔",只是忏悔不该去抄"好人"的家,而不是因"非法抄家"这种行为及方式而自省。在《玫瑰门》中,我们看到的是被抄家者方面的情况。虽然没有郑念那种真实的愤怒,却也提供了另一种真实的无奈与抵抗。铁凝或许是有点从女性主义的视角,去探究残酷环境下的扭曲人性与女性心理及代沟之间的微妙关系。但有意无意地,司猗纹的故事还是展现了几十年革命的惊人成果:一个人可以这样被改造!司猗纹在抄家前后的"表现",使人想起祥林嫂之捐门槛。(类似的故事但落笔更有分寸感的,是史铁生的《奶奶的星星》,容后详述。)捐门槛后祥林嫂仍然不被允许去参与"祝福",司猗纹请人抄家并巧计献金,也不能替她争得参与革命的资格与权利。值得注意的是,当"新时期作家"在这种时候有心无意采用鲁迅笔法,当"革命"也被视为一种"礼"的时候,人们突然会发现,文革(叙述)中的很多受难者,一直在受自己的迫害。也正是在司猗纹的写实故事的基础上,人们才会进一步理解余华《一九八六年》中男主人公离奇惨酷的自戕的象征意义。

12　主人公获得某种罪名,受到某种处罚

这是"文革小说叙事模式"在"灾难降临"阶段中最重要的一个"情节功能"。前面已经讨论过的"情节功能 6—11",都是可以选择的情节设置,作家是可以替他的主人公选择不同的落难方式的,或通过同事同学邻居态度的转变,或通过大字报、批判会乃至抄家,主人公开始明白自己的险恶处境。但"情节功能 12"

却是一个几乎每部有关文革的小说都必须具备的情节[26]；很少有哪个人物形象，可以不经受任何法律、政治、行政及其他名义下的惩罚而成为一部文革小说的主人公。这里所谓的罪名和处罚，既是指刑事犯罪的指控、法律程序的审判，也是指党内和干部队伍内部政治审查的结果和针对公职人员的行政处分，有时，还包括某种道义上的裁判与惩罚。正因为这是一个几乎每篇"文革小说"都需要具备的"常规"情节，我们便可以在本节的讨论中察看在各种不同文体、不同倾向、不同意义的"文革故事"中，主人公们都有些什么样的罪名，以及这些罪名与所受惩罚之间的关系。（为了方便理清线索，每部作品皆选取其中一至二个主人公，其余容后再议。）

以五十部作品作统计，形形色色的"罪名"大致有以下九类，分布很平均，没有哪一项罪名占"压倒优势"：1."叛徒"（4部）；2."现行反革命"（7部）；3."打砸抢分子"[27]、"五·一六分子"等犯错误的造反派（7部）；4.国民党、资本家及其他"剥削阶级"（6部）；5."右派"（4部）；6."走资本主义道路的农民"（4部）；7.为女人制定的道德罪名（4部）；8.没有明确罪名而受惩罚或罪名太多（6部）；9.无罪受罚的"知青"[28]（8部）。

---

[26] 使用"几乎"两个字，是因为我把少数几篇知青小说排除在外，虽然"城市学生被迫下乡"本身也可说是某种"处罚"和"灾难"，但因为知青下乡时名义上不是受处罚，而且这是大部分学生都要承受之灾难，作家们也似乎没有将下乡经验当作政治处罚来描写，所以我不在本节里讨论这几篇小说（《棋王》、《飞过蓝天》、《我的遥远的清平湾》《这是一片神奇的土地》）。

[27] "打砸抢分子"是文革结束以后，前红卫兵造反派活跃分子被清查时的一项罪名。

[28] 知青小说将不在本节中讨论。

主人公因"叛徒"罪名而受惩罚的作品有《伤痕》[29],《小镇上的将军》[30],《蝴蝶》[31],及《氤氲》。新版《辞海》里找不到"叛徒"这个辞条。据《现代汉语词典》(中国科学院语言研究所词典编辑室编,商务印书馆 1980 年香港版),"叛徒",是指"有背叛行为的人,特指背叛祖国或背叛革命的人。"在以上四篇(以及全部五十部)文革小说里,"背叛祖国"的案例一个也没有。而"叛徒"要背叛革命,总要在以前先参加革命(成为组织里的人)才行。所以,"叛徒"之罪名,在"文革叙述"中实际上是特指受难的党内干部,如王晓华母亲、张思远、以及陈世旭笔下的将军。这些为"叛徒"鸣冤的作品大都写于文革刚结束不久。同样是为饱受苦难的干部平反,"叛徒"可能是一个比"特务"或"走资派"更叫当事人委屈也更令旁观者同情的罪名。尤其是那些未能度过灾难的将军,更能赢得当时读者(以及文学奖评委们)的敬意。多年以后,林斤澜又精雕细刻了看似荒诞的寓言《氤氲》,木雕艺术家木头木脑在牛棚里交代了一个离奇的故事:清水后生曾被误控叛徒,差点被白麻子"处理",只因野地坟场有只长着人眼的狼出来打岔,清水后生才没有被枪毙,狼却当了牺牲品;后来清水后生又奉命要处理木头木脑,木头木脑正要服从,却看见清水后生长着绿的狼眼。此时坟地忽然又出现神秘女人的声音,说

---

[29] 小说一开始,王晓华便随其母一同陷入灾难:"自从妈妈定为叛徒以后,她开始失去了最要好的同学和朋友;家也搬进了一间暗黑的小屋;同时,因为妈妈,她的红卫兵也被撤了,而且受到了从未有过的歧视和冷遇。"

[30] 将军来小镇已经落难:"他早就给拉下了马,受审查,现在,是来这里充军的!""充军?为什么充军?""他是叛徒。"不过小说后又描写了将军的第二次灾难:因带领群众悼念周恩来而失去"复出"之机会,最后死于小镇。

[31] 张思远在文革初被批斗时的罪名是"走资派,叛徒,三反分子。"

此地原是丰收宝地，皆因生死仇杀，导致人亡地荒。“我们只晓得活命，你们心高一等，叫做革命。不但也是什么都做得出来，还活着称英雄，死了编烈士。”清水后生和木头木脑于是都吓跑了。我们注意到，充当迫害者的主人公清水后生，其罪名也还是“叛徒”。自己被“上边”的人无缘无故地加害却仍莫名其妙地去害别人。如果说清水后生有点像干部，“木头木脑”便是民众了：他从来就“没有参加组织”，所以连“叛徒”之名也没有。

同清一色指控干部的“叛徒”罪名不同，“现行反革命”这顶帽子在“文革叙述”有着较大的弹性，内涵也含混得多。在《大墙下的红玉兰》[32]与《洗礼》[33]中，“反革命”的罪名可以用来批判有心怀疑毛泽东路线或无意打破一袋米的老干部。在宗濮最早的意识流实验《我是谁》里，“笔杆反革命”指的是解放初自海外归国的老教授。[34]在张弦的《记忆》中，“现行反革命”是一位工作失误不慎倒放电影胶片的年轻放映员。[35]而在《墓场与鲜花》和《血色黄昏》中被指控为“现行反革命分子”的陈坚与林鹄，则

---

[32] 《大墙下的红玉兰》男主人公所受到的指控是：“葛翎。省劳改局狱政处处长，典型的‘走资派’，‘还乡团’，‘现行反革命’！”因为以上罪名，葛翎在“文革”后期入狱劳改，与已判死缓的前国民党还乡团头马玉麟同牢。

[33] 《洗礼》开篇时，王辉凡已在隔离审查中，却没有交代明确的罪名，只是说“罪行是很严重的，群众对他仇恨极深。如果不是工军宣队进驻，革命群众早就把他打死了。”后来在干校上因运粮时摔破一袋米，在紧急召开的现场批斗会上被称为“反革命修正主义分子”。（造反派陈射洪后来成为“五·一六分子”。）

[34] 《我是谁》中的人物很简单（夫妻教授韦弥和孟文起），罪名却很多很复杂：“黑帮的红人！特务！”“牛鬼蛇神！”“杀人不见血的笔杆反革命！”……

[35] 《记忆》中有两次审判：“四清”时年轻的女放映员方丽茹因倒放毛泽东接见外宾的纪录片，被宣传部长秦慕平判处“开除团籍、公职，戴上现行反革命帽子、送农村监督劳动。”文革初秦慕平因用印有毛泽东照片的旧报纸包鞋，也被控“现行反革命”

都曾是红卫兵造反派。《墓场与鲜花》写定罪过程，十分简捷：陈坚看到李兴背叛、诬告他的大字报后不久，便"被定为现行反革命分子，押送到远离学校的一个农场去监督劳动。"但《血色黄昏》整部长篇小说的核心情节，就是描写一个边执行刑事处罚边寻找政治罪名的漫长审查过程。《血色黄昏》第十四章写主人公在1970年被抓入军垦兵团团部临时牢房。虽然已受惩罚，罪名尚不明确："团党委指示：林鹄问题严重，是我团'一打三反'的重点专案之一。"经过一连串曲折漫长的盘问、恐吓、拷打及种种心理战术，也经过兵团内部上下的一系列权力运作，几个月后，由中国人民解放军北京军区内蒙古生产建设兵团七师政治部发下一份"关于现行反革命分子林鹄罪行的审查报告"："……鉴于林鹄的上述犯罪事实，该犯已经构成思想反动，罪恶严重，民愤很大的现行反革命分子。并且关押期间仍不低头认罪，进行多种违法活动。师政治部决定：将林鹄开除兵团战士，逮捕法办，判处有期徒刑八年。"[36]比起其他的"反革命"来，《将军吟》中的空军兵团司令彭其，在被打成"军内反革命"的过程中，作了很多抵抗、挣扎。好像即使做"反革命"，也是在军中较有力量。

还有很多"文革小说"中的主人公，也像陈坚、林鹄一样，是有"罪"且受迫害的红卫兵造反派。指控造反派的"罪名"居然是五十部作品中为数最多的一项罪名（14%），这是我在写作本书之前所没有想到的。因为文革后中国的整个政治环境和社会思潮的大背景都是"反文革"的，红卫兵造反派形象在文学作品里通常都作为反派群体和负面背景而出现。但仔细阅读五十个抽样文本，我却不无惊讶地发现，只要红卫兵造反派能在文学叙述

[36]《血色黄昏》，北京：工人出版社，1988，页132—133；209。

中作为主人公出现，他们通常都是遭迫害受委屈并显然令作者(乃至读者)同情的。如《重逢》里的审判情节出现在"文革"后的公安局里，叶辉被控在1967年的武斗中伤人，"实属打、砸、抢首恶分子"。而审理此案的地委副书记朱春信便是叶辉当年在武斗中所要保卫的革命干部…… 《爬满青藤的木屋》里被监督劳动的"犯错误的知青""一把手"，其实是个传播文明，挑战黑暗的正面人物。小说讲述外号"一把手"的知青李幸福被发配到深山老林绿毛坑服从看林员王木通"教育、改造"，却与备受虐待的王妻盘青天发生恋情。"一把手"在山里形同劳改，其罪名却相当含糊，只是"犯有错误的知青"(他在大串联中被火车轧断一只手臂)。[37]《金牧场》中的红卫兵运动时以"五·一六"罪名被捕入狱的主人公，当然更是被歌颂的虽然失败也"九死无悔"的英雄。而在小说《枫》中，李红钢的罪名"武斗元凶"(用枪逼前女友卢丹枫跳楼)则完全是已掌权的对立派事后的陷害。男主角最后被判处死刑。在另外两部着意描述红卫兵运动的长篇小说《一个红卫兵的自白》与《疯狂的上海》中，作品的叙述基调，也是在反省、同情之时，努力为前红卫兵主角的行为辩护。关于这种"我曾是一个红卫兵，我不忏悔"[38]的文学(及文化)现象，后面第五章将有详论。但在这里已经可以注意到，文革小说若讲述那些当初的迫害者后来被人迫害的故事，在文革后的中国很容易赢得读者，也很容易引起争议。

在海外的文革研究中，也有不少对红卫兵造反派的历史作

[37] 小说中的"灾难"，既是指"一把手"(还有盘青天，以及王木通)的处境，也是指中心情节"山火"。

[38] 这是梁晓声写在《一个红卫兵的自白》扉页上的宣言。

用作具体分析乃至为之辩护的文章。如陈佩华(Anita Chan)、罗森(Stanley Rosen)和安德佳(Jonathan Unger)在他们合写的论文《学生与阶级之战:广州红卫兵冲突的社会根源》["*Students and Class Warfare: The Social Roots of the Red Guard Conflict in Guangzhou (Canton)*"] 中认为,红卫兵的派性与文革前学生竞争中的家庭阶级背景有关。[39]华林山依据陈佩华等人的统计材料,进而将"保守派"与"造反派"区别开来,"保守派中家庭成分好的占82%,中等成分的17%,而出身于阶级敌人的只有0.96%。在造反派中,出身红五类的只有26%,中等成分占62.5%,成分不好的占11.29%。"与出身背景有关,华林山认为"保守派捍卫中共制度的现存社会秩序,造反派则试图破坏这个社会秩序。……造反派基本上是仇视中共官员的……在他们的梦想中,新的中国社会将不再有官僚,人民的权力得到充分尊重。"[40]在华林山之前,印红标也将红五类出身的"老红卫兵"与后起的"造反派"列为"红卫兵运动的两大潮流",认为"老红卫兵"主要冲击"牛鬼蛇神","造反派"才"普遍冲击共产党、政府甚至部分军队的领导机关和领导人……造反派的运动造成了建国以来对党政军领导体系和领导干部空前的巨大冲击。"[41]但也有一些文章愿意为老红卫兵说话,如米鹤都则将联动思潮视为"人民群众在实践中逐渐觉悟,自发反对错误路线的体现,是文革中人民起来反抗四

---

[39] *The China Quarterly*, No.83(September 1980),页397—446。参考徐友渔:《西方学者对中国文革的研究》,《二十一世纪》,总第31期,1995年10月。

[40] 华林山:《文革期间群众性对立派系成因》,《二十一世纪》,总第31期,1995年10月。

[41] 印红标:《红卫兵运动的两大潮流》,《二十一世纪》,总第13期,1992年10月。

人帮的第一次有组织、有纲领的行动。"[42]宋永毅也将"联动思潮"与遇罗克《出身论》、《上海人民公社宣言》、《论新思潮——四三派宣言》、李一哲大字报等并列为"文革中的异端思潮":"平心而论,'联动思潮'表达了不少极宝贵的思想,例如他们喊出的'取消一切专制制度'、'粉碎中共中央委员会二个主席几个委员的左倾机会主义路线'等等口号,应当说是文革中第一次正面挑战毛泽东及其追随者。"[43]

造反派主人公在文革后小说中获得同情赢得读者的原因颇值得讨论。究竟是否如华林山、米鹤都等在海外进行的文革研究所暗示的那样,因为造反派们反官僚反体制的"先知先觉",终于在文革后得到了大众读者的认同?或者只是出于造反派在文革后期及文革后一面倒地成为"替罪羊",反而造成了大众读者的逆反心理与同情心?在"五十部作品"中的红卫兵造反派主人公,还真是什么样的情况(什么派别)都有:有保护干部的保守派(叶辉),有随大流的造反派(陈坚、"一把手"),有自己出身"不好",所以混入造反队伍表现特别积极的(老鬼、梁晓声),也有真正"献身"(卢丹枫、李红钢)或真正"先知先觉"的红卫兵(《疯狂的节日》中炮打张春桥的上海红革会),以及"红卫兵"这一称号的原作者(即《金牧场》的作者张承志)。

在诸多描写造反派受难的作品中,也有作品不是从同情辩护出发,而是寓批判、怜悯于病态心理解析。陈建功的《辘轳把胡同9号》是一个引人注目的例子。小说主人公韩德来在文革中是工宣队造反派,曾因和林彪夫人握过手而光荣了很久。《辘轳

[42] 米鹤都:《红卫兵这一代》,香港:三联书店,1993年,页199。

[43] 宋永毅:《文化大革命中的异端思潮》,见刘青峰编:《文化大革命:史实与研究》,香港:中文大学出版社,1996,页260。

把胡同9号》里的众街坊都曾经或有可能被扣上些不轻不重不明不白的“罪名”，诸如“赫老头子伪满那阵子干过一些伪事儿”，张春元“编小说的，挨批判啦！”……但小说中真正现在进行时态的“罪与罚”却是韩德来在电影院门口“卖高价票”而后被扭送派出所。《辘轳把胡同9号》叙述角度别开生面，但被嘲讽的主人公也碰到了“冤案”：原来韩是在文革后整人失业深感失落无聊才去影院先买票再平价退票“找乐”，最后引来民警的调查与警告。小说中的讽刺相当辛辣，颇能使人思考文革动力中最基础的部分。然而就事论事再想深一层，韩德来退票又是犯了什么“罪”，以致要众街坊帮他开脱要警察宽大处理？警察与街坊今天不允许韩德来以买票退票来找乐并宣泄精神苦闷，与韩德来当初看不惯任何与众不同的私人生活方式所以时刻想整人的心态之间，是否也有某种联系？

比“为老干部鸣冤”和“同情造反派”的作品略少一些，但也有12%的小说，描写主人公因为历史原因而获罪。这些罪名包括“国民党高级将领”、“历史反革命”（《晚霞消失的时候》[44]）；“贵族小姐”（《如意》女主角金绮纹系清代贝勒府里的千金小姐）；“资产阶级小姐”（《流逝》）；“摘帽地主”（《奶奶的星星》）；“旧社会过来的人”（《玫瑰门》以及《白色鸟》中要被批斗的男孩的外婆，（虽没明说为何批斗，应该也是年老的“剥削阶级”）。我们不难注意到，以上这些“从旧社会过来的人”，除了曾经向解放军投诚早已成为“统战”对象的楚轩吾以外，其他落难主人公皆

---

[44] 这是《晚霞消失的时候》红卫兵抄家名单上的原始记录：“楚轩吾为国民党高级将领，追随反动军队征战多年，血债累累。但解放后一直受到宽大处理，从未严格审查。我们认为，历史上的重大反革命分子，不应长期逍遥法外。因此，为维护无产阶级铁打江山，应对其彻底改造，予以查抄。”

为女性。而且她们都不是真正的富豪老板“剥削者”，而都只是生于有钱人家（金绮纹、司猗纹、《流逝》女主角），或嫁入富有家族（史铁生笔下的“奶奶”）。这是否纯属巧合？是否因为这样设计，文革后中国的读者才会比较更可怜同情这些昔日的豪门怨女的今日厄运呢？读者很少看到描写真正的资本家、地主富豪在文革中“受难”的故事。是由于这类老板富豪早在文革前就已被消灭完了呢？还是因为也许真的阶级敌人判罪受惩罚，便不值得同情，所以不会被“叙述”成落难？在这里，我们看到以“落难”为核心情节的“文革叙述模式”，有一条无形的“边界线”：这个在作家、评论家、文化官员及读者大众合作下在文革后共同造就的“叙事模式”，并不包括（至少并不平等包容）在“文化大革命”中的所有受难者。那些被作家努力“包容”进来的阶级敌人的家属（司猗纹、“奶奶”等），常常需要在文革灾难中，真诚诉说她们昔日在豪门所受之苦，以及当年如何受封建礼教之害。仿佛只有证明了她们也是封建礼教与旧社会的受害者（也就是说她们并非“真正的”阶级敌人），她们在文革之中所经受的苦难才值得描写，才值得同情——并没有哪个意识形态主管机构或什么政策法令有明文规定，这也不是少数个别作家的有意选择。哪怕是像史铁生、铁凝这样严肃、先锋的作家，也会有意无意地和编辑、评论家——以及最重要的——文革后的中国大陆的多数读者，和整个无形的文革故事“诠释群体”一起，将少数文革受难者，排除在艺术的同情视野之外。这是不是意味着控诉文革的“文革叙述”，依然延续着“文革意识形态”的某些逻辑、规范和影响？

以“右派”为主人公的“文革小说”，除了张贤亮的《绿化树》与《男人的一半是女人》以外，还有《啊！》和《叔叔的故事》。《啊！》中的吴仲义其实并非“右派”，只是在文革中因遗失信件神经过敏，

坦白自首了自己在十年以前的“右派言论”，后来被宽大处理为“犯有严重错误，不做任何刑事处分。属于人民内部矛盾。”[45]章永璘的罪名则不止是“资产阶级右派”，据他的自供，“我的高祖、曾祖、祖父、外祖父都是近代和现代的稗官野史上挂了名的人，父亲又是开过工厂的资本家……”“右派”罪名在张贤亮小说里只提供一个人物的背景、故事的框架，而并不构成核心情节。在《叔叔的故事》里，“叔叔”早年也是因为写了一篇文章而成为“年轻的右派”——虽然小说中的叙述者以不同的版本质疑这“右派的故事”：叔叔时而回忆说当时他十分支持党的合作化政策（所以是个“被冤枉的右派”）；时而又表示自己早已看到50年代的错误（所以是个“先知先觉的右派”），另外又有当事人事后证实，其实叔叔只是“凑数错划的右派”。[46]与其说这是同情右派受难，不如说是解构右派苦难神话的建造过程。

另外也有一些作品，第一主角是女性，而她的男友却是“右派”。如《人啊，人！》中的理想正面人物何荆夫，《芙蓉镇》上的秦书田等。在《蝴蝶》里出现了性别倒转，海云成了“右派”。但文化秩序是不会倒转的，海云、何荆夫、秦书田，都和《绿化树》等小说一样，“右派”的知识程度及思路、视野，总是高于他/她的伴侣。

文革中只有“走资本主义道路的当权派”的“帽子”，而无“走资本主义道路的老百姓”这个说法。然而在被文学所叙说的文革中，老百姓一旦获罪，其罪名则必定是“走资本主义道路”。比如《在没有航标的河流上》，主人公借酒乘醉发牢骚：“我，盘老

[45] 冯骥才：《啊！》，《收获》，1979年第6期（11月）。

[46] 王安忆：《叔叔的故事》，《神圣祭坛》，北京，人民文学出版社，1991，页252—253。

五，风里来，雨里去，为集体放排，赚几个活动钱，什么说我……资、资本主义……斗得老子好苦呵！跪瓦片，顶磨盘……老子犯得什么法……"[47]在周克芹获奖长篇《许茂和他的女儿们》中，许茂的罪名也是在乡村搞资本主义。芙蓉姐胡玉音因为卖豆腐生意兴隆盖了房，老公被批为新富农后走上死路，她的罪名便是"新富农寡婆"。另一个农民李顺大，他辛劳几十年却无法造成自己的房。大跃进占用了他准备盖房的材料，文革时造反派又侵吞了他准备盖房的钱。如不交钱，李顺大也会被指控为搞资本主义。结果，李顺大是用经济上的惩罚抵消了可能降临的罪名。

不少"文革小说"中都有一些专门为女人而制定的"道德罪名"，这是一个值得探讨的现象。如《人啊，人！》第一主角孙悦，在文革初被批斗，罪名是："C城大学党委书记奚流的姘头"。这里"姘头"是道德罪名或者犯法，没有说明。《飞天》中的女主角文革前就被军区谢政委诱奸，到文革来临时，飞天被作为"荒淫无耻的坏女人"而批斗致疯。这是我们第一次看到"罪名"中直接出现性别标志。另一种更常见的情况是主人公以"家属身份"获罪，如《我应该怎么办》中"我"的丈夫李丽文，乃清华毕业高材生，工厂技术员，文革初因"攻击造反派，攻击红色政权"而被专案组定为"反革命分子"，一度被认为已自杀。于是，主人公"我"便成了"反革命家属"。理论上，"家属"也可以是丈夫。但没有一篇有关文革的当代中国小说，以男的"反革命家属"或"新富农老公"为主角。在赵振开早期小说《波动》中，还有一个同"女性罪名"有关的更精彩的个案。神秘、高傲、极有个性的女主角萧凌

---

[47] 《中国新文艺大系·中篇小说集1976－1982》，上卷，页233。

与曾经坐过牢的干部子弟杨讯恋爱，杨的生父林东平通过“组织途径”调查萧的背景，结果终于找到萧凌的“罪名”：不是萧的父母在抄家前后自杀，不是萧凌反抗工厂造反派的欺负，最重要最关键的，是萧凌在下乡期间曾被一个男生欺骗，男生抛弃她后，她独自生下一个孩子，秘密地养在乡间。就是这最后一项“错误”(罪名?)令男主人公杨讯气愤之下离开萧凌，导致悲伤的女主角最后生死不明。显然，萧凌的“罪名”，就是一个女人，曾被欺负，且留下“后果”。

“五十部作品”中的大部分主人公，如上所述，都必须获得“罪名”接受“惩罚”。但也有六部小说，稍有例外。这例外不是说没有“罪名”和“惩罚”，而是指“罪与罚”的形式及关系有点特别。例外的情况，大致有三种：一种是主人公遭受惩罚后自戕自杀，小说叙述中却“忽略”了明确的罪名。如陈村悼念傅雷的短篇《死——给“文革”》，通篇是凝重悲惨诡异的场景气氛及叙事者与死者的虚拟对话，展示了受难者的尊严与荣耀，却没有对罪名和惩罚的写实描述。又如余华的《一九八六年》，写一个曾业余研究过中国古代刑法的中学教师在文革初神秘失踪，也没有具体罪名。第二种例外的情况是小说中人物的“罪名”众多，数不胜数。但没有一个人物是绝对的主角，所以也很难说哪一种“罪与罚”构成核心情节。比如《马桥辞典》，长篇小说以“辞典”面目见人，当然有轻视乃至废弃传统情节格式之意。但“辞典”里仍有些发生在文革前的“定罪故事”，如乡下人找工作组要整“希大杆子”，开始找不出罪名，后来却列出十来个罪名。“他有什么罪行?”“剥削，好吃懒做，从不自己育菜。”“还有呢?”“他戴着洋锁，嘀嗒嘀嗒叫的。”“是怀表吧?怀表是浮财。还有呢?”“他吃毒蛇，你看无聊不无聊?”“吃蛇不说明什么问题。最重要的是

看他有没有山,有没有田,我们要把住这个政策界线。""他有田啊,有,怎么没有!""在哪里?"男人们就含糊了……工作组最后想了个办法,让一个读书人咬咬笔杆子,总结出希大杆子道德品质败坏、勾结地主恶霸、资助土匪武装、反对土地改革、非法经商等十来项罪状,终于将他定为反动地痞,一索子捆了起来。[48]同一部小说中的另一个人物戴世清的罪名也很奇特:"他被共产党定为'乞丐富农',是因为他既有雇工剥削(剥削七袋以下的叫化子)又是货真价实的乞丐(哪怕在大年三十的晚上),只好这样不伦不类算了。他一方面拥有烟砖豪宅四个老婆,另一方面还是经常穿破衫打赤脚,人们得承认这个事实。"[49]《黄泥街》也是人物繁复,罪名众多,而"罪与罚"的形态就更加荒诞奇异。不过,情节再怪诞离奇,但当灾难气氛出现时,仍然会伴以某种形式的罪"名"。在那些变形故事荒诞气氛中间,人物对话中却穿插着缺乏条理前言不搭后语的"毛语汇",好像在暗示在黄泥街这样混乱怪诞世界中"罪与罚"之间的逻辑线索(毛语的文法规则)可以如何变形。[50]

第三种例外的情况是少年主人公视角。《透明的红萝卜》中的小黑孩没有获得正式的罪名便已受罚,先被派到水渠工地像成年劳力般打石头,后又派至铁匠处拉风箱。如果说他有什么

[48] 《马桥辞典》,载《小说界》(上海),1996年第2期(3月),页17—18。

[49] 《马桥辞典》,《小说界》,页46。

[50] "……《黄泥街》的出色在于……对毛语的句法形式的变形。……残雪将元话语体系中的习语和句法置于非理性的语境中,在保持它们严峻的、攻击性的意义的同时,将它们转化为碎片,转化为无尽的冲突和焦虑。从总体上看,由于元话语形式中的辉煌的意义被恐惧、犹疑、当然最重要的,被人理智的徒劳行为所替代,残雪的小说成为对毛语的痛苦的戏拟,以抵抗话语的残暴的震惊。"见杨小滨:《中国先锋文学与毛语的创伤》,《二十一世纪》,总第20期(1993年12月)。

"罪名",那就是太瘦、太黑、太小。可是小说描写小黑孩身处难中而不以为苦。《动物凶猛》中"我"被警察抓进王府井派出所,是整篇小说情节发展中的一个细微却又重要的转折。这是"我"第一次被抓进专政机关且被控"流氓"(罪名并不成立,痛哭求饶后随即释放)。这也是"我"第一次亲眼看到米兰(以前只是偷窥其卧室及照片)。从此,"我"与米兰之间的暧昧畸恋便正式开始了。这段暧昧情感是小说的核心情节,看上去承载了少年主人公的浪漫春梦,其实正是他人性、道德上的一个堕落受难过程:在看似自由无规则的文革背景下,少年主人公一点一点地听任放纵自己的人性弱点发展到"动物凶猛"(几乎是强奸了女主人公)的地步。所以,当主人公被抓进派出所获得流氓嫌疑罪名时,他其实是无辜的,但自从获得罪名之后,主人公果真一步步既受难又堕落,到最后的确真的有些流氓气息了。这是一个先有罪名后犯罪的荒唐案例。

与前面叛徒、现行反革命、右派等诸多罪名明显不同,这六部出自新生代作家(陈村、余华、韩少功、残雪、莫言、王朔)之笔的"文革小说",虽然也还有"罪与罚"的细节,但第一,"罪名"已不是那么明确(模糊空白或过于繁复,效果都是不明确);第二,"罪与罚"还是情节模式中的一环,但这种情节模式可能不是单线发展;第三,"罪与罚"之间也缺乏逻辑关系。看得出,1985 年以后的当代小说,逐步出现某种将文革加以变形叙述的倾向。或者,先锋派作家也可以说,"文革"与"文革记忆",本来就是变形的,只是以前的叙述者,将文革整理得太有条理了,太像"历史"了。而他们要做的,只是说"故事"。

最后,还有八部描写知识青年"无罪受罚"的小说,将放在第 14 与 15 节继续讨论。

13 主人公为家人儿女所背叛

在有关文革的当代小说中,家人儿女对主人公的背叛,通常出现在灾难正式来临之时或稍后——具体地说,就是批斗会召开之时或罪名宣布之后。不可能更早,也不会更晚。这种家人儿女背叛的情节,在"文革叙述"中有两种功能:或者是主人公陷入灾难的最痛苦的一种形式;或者只是灾难的附带性后果,雪上加霜而已,而且多含有某种"报应"的成分。值得注意的是,前一种最沉重的打击,通常来自儿女的造反;后一种"附带效应",一般是指夫妻离异。

《伤痕》的技巧幼稚,笔调做作。但这个短篇能够受到广泛的注意,甚至被用来形容、代表一个时期的文学,亦非偶然。除了其篇名颇有象征意义以外,小说中"革命原则伤害人伦道德"的主题,也确实切中了文革在中国"不得人心"的最基本原因。"叛徒"母亲为王晓华所背叛(以及王晓华对这种背叛的后悔),不仅是整篇小说中的核心情节,而且也是小说的情感与意义结构所在。在《蝴蝶》里,张思远面对各种罪名、批斗和体罚都还可以支撑:"这只能是一场噩梦。这是一个误会,是一个差错,简直是在开一个恶狠狠的玩笑。不,他不相信自己会成为党和人民的敌人……标语上说,张思远在革命小将的照妖镜下现了原形,不,那不是原形,是变形。他要坚强,要经得住变形的考验。但是,冬冬的几个嘴巴把他的精神支柱摧垮了。"[51]张思远在反右

[51] 同注42,页324。

以后和冬冬的母亲离了婚。父子之间感情一直很生疏。“将来等他大了……他会懂得，有一个老革命的爸爸，有一个市委书记的爸爸是多么荣耀和福气！张思远这样想。”然而他万万没想到，在他落难被批斗时，“忽然冲上来一个少年，他正好撩起眼皮偷看了一眼，天呀，冬冬！冬冬嗖地抡起了巴掌，第一下打在他的左耳朵上，这真是咬牙切齿的狠狠的一击……冬冬抡起手臂，又用手掌背反打了他的右耳，这一下比较轻，感到的疼痛却更加分明，等挨了第三个巴掌以后，他已经不省人事了。”[52]

同儿子反叛的这种刻骨铭心的效果相比，第二任妻子美兰“正式贴出了造反声明，要与他彻底划清界线”的消息对张思远“几乎没有产生什么影响”。[53]《洗礼》中贾漪在王辉凡受审查之际“决定脱离这个家”：“我可不能给隔离室的王辉凡送什么了。管不了了。连我自己都快不能活啦。”[54]小说也没有描述被背叛的男主人公有什么震动和痛苦。“文革小说”中的干部家庭，好像总有一个美貌虚荣的第二任妻子和一个“背叛”父亲的儿子。后妻总是在文革中抛弃丈夫，儿子总是在文革后与父亲产生代沟，但归根到底，儿子还是爱父亲，后妻才是“没良心”。为什么来自儿女的背叛会比婚姻破裂更令受难主人公伤心呢？《蝴蝶》的作者曾任中共中央委员、文化部长，《人啊，人！》的作者过去是造反派，文革后常受政治批判。在这些个别作家的偶然选择后面，是否还有着某种读者取向中的集体无意识？

作者政治身份、社会地位的不同，并不怎么影响情节设计的

---

[52] 同注42，页326—327。多年以后冬冬告诉父亲，他不是为母亲报仇，而“真真正正是为了革命造反，我们那一派的头头鼓励我……”（页331）。

[53] 同注42，页327。

[54] 同注42，页168。

集体取向。但性别因素却会造成微妙的差异。在夫妻难中离异的很多例子中，大多数都是男主人公落难，然后被妻子所抛弃，男人也不怎么伤心。他可以怀念或追回第一个“好女人”，或者获新的“好女人”拯救，此乃第三章的话题，暂且不议。然而女作家执笔的《人啊，人!》有点例外。因为“背叛者”大都是丈夫，“受害者”却是女性，孙悦、李宜宁等人的心理反应比较伤感灰心。小说叙事者也一定会想方设法替女主人公报仇：比如让抛弃孙悦的赵振环以后一直后悔，生活一直不幸福；再让孙悦人到中年后身边仍然围着不少追求者……

当然即使由女性角度叙事，孙悦等人被丈夫背叛以后的惊愕愤怒震撼伤心，仍然不及那些遭到儿女造反的落难主人公的反应。甚至孙悦后来的恋爱，也处处顾及女儿的意向。一般说来，文革小说中细腻解析夫妻间心理感情冲突变化的精品，也远不如细微刻画两、三代家人之间的心理伦理关系的佳作来得多。隔代之间的人伦关系在“文革叙述”中，并不都像冬冬造张思远的反那么激烈那么极端那么简单。在下一章里，我们会讨论《玫瑰门》后半部分中，媳妇竹西为何会以耐心伺候的方法来虐待久病的司猗纹；而在史铁生的《奶奶的星星》里，深爱奶奶的“我”，为什么依然会深深伤害已摘去“地主”帽子的奶奶的心。

14 主人公下乡、劳改

本文第 12 节，已详细归纳了“文革小说”主人公们所可能获得的不同类型的“罪名”。本节，及以后的第 15、16 节，将讨论“罪名”与“惩罚”之关系。

文革故事中有关下乡劳改的情节，也可以是整篇作品的情节发展中的一个转折点：离城下乡，意味着审查已结束罪名已宣判，接下来便是惩罚阶段了。（如《墓场与鲜花》中的陈坚，戴上“现行反革命”帽子后便押送乡村的劳改农场；如“走资派”张思远、王辉凡的下乡去干校，等等。）但有时，主人公一出场就已在乡下监督劳动，离城的原因、经过只出现在倒叙中。这时“情节功能 14”就是叙述的切人点与情节背景（如将军被流放到小镇上；章永璘在劳改农场任大组长或在生产队里当“劳改释放犯”；“一把手”在绿毛坑被“看着”看林，等等）。前一类情节转折，是从最痛苦的批斗最沉重的体罚最难堪的审查，转为比较可以忍受的苦役劳累，所以张思远王辉凡等离开城市以后日子反而好过一些，心情反而没有以前那么紧张烦躁。而且，他们以后还都会因祸得福，在乡村获女人拯救。因此，“离开城市，下乡劳改”这个情节，既是灾难降临的极点，也是危情趋缓的标志。对很多受难主人公（主要是干部、知识分子）来说，下乡劳改的生活，既是“地狱”，也是重回“人间”（“天堂”?）之路。而后一种作为情节背景的“下乡劳改”，因为略写了离城下乡的因由，劳改的具体过程艰辛细节反而得到较写实的，有时甚至是惊心动魄的叙述。在这种情况下，受难过程与获救过程常无明确界线。小说情节的起伏变化，更多建构在一些具体的灾难事件上，如章永璘的饥饿（《绿化树》）、性功能障碍（《男人的一半是女人》），如将军与镇长的对抗（《小镇上的将军》）及“一把手”被王木通管制（《爬满青藤的木屋》），等等。

“下乡劳改”与“下乡劳动”在名义上是两回事。后者泛指“知青下乡”。在第 12 节中，这是第九类“罪名”：“无罪受罚”。

城市中学生，为什么要迁徙到农村、边疆居住、劳动乃至“扎根”至死呢？不同的“文革叙述”有不同的解释

第一种解释：知识青年上山下乡是踏上理想主义征程。《这是一片神奇的土地》用了很多感叹号来表达和怀念知青的英雄主义理想：“我到北大荒的第三年冬季，我们连队由十几个知识青年组成了一支垦荒先遣小队，向那里进发了！……我们刚到北大荒三年呀！许多人还要在战天斗地中大有作为呢！屯垦戍边的信念还没有动摇呢！艰苦创业的精神和热情还没有泯灭呢！”[55]

第二种解释是学生在城里无路可走才随大流下乡，如《棋王》主人公这样表达自己离京去云南农场的“平庸”动机：“我的几个朋友，都已被我送走插队，现在轮到我了，竟没有人来送。我虽无父母，孤身一人，却算不得独子，不在留城政策之内。父母生前颇有些污点，运动一开始即被打翻死去。家具上都有机关的铝牌编号，于是统统收走，倒也名正言顺。我野狼似的转悠一年多，终于还是一定要走。此去的地方按月二十几元工资，我便很向往，争了要去，居然就批了……我争得这个信任和权利，欢喜是不用说的……”同车的王一生也和“我”一样，看不惯大部分知识青年的伤心：“我他妈要谁送？去的是有饭吃的地方，闹得这么哭哭啼啼的。”[56]

第三种解释是贫下中农生产队长金斗对知青下乡的理解：“你这些娃娃成天在城里造反呀夺权呀！你不准把哪个脑系（当官的）得罪下了，明着不整治你们，罚到穷沟沟来受屈。”[57]

三种解释大概均可以成立。梁晓声夸张的“文艺腔”也许再

[55] 《知青小说选》，页351

[56] 《知青小说选》，页908—909。

[57] 《桑树坪纪事》，《中国新写实小说选》，页306

现了知青运动开始时的真实气氛，阿城故作平淡的反讽笔调可能记述了知青的真实心理与处境，金斗朴素老实的口吻或者道出了知青下乡的真实历史背景。但在当代小说中，知青主人公很少有人从金斗的角度看问题，他们大都采用前两种叙述态度来记忆自己的乡村经验。于是，在具体处理知青离城下乡这个细节时，也可以看到两种不同方法——一种以离城下乡为故事（灾难）的起点，以时间推移（平铺直叙）展开空间转换（由城至乡）；另一种则全部情节都在农村发生，从而以同一空间知青乡民共处展现某种抽象的时间观念上的矛盾（以城里人眼光看乡村，以现代知识评判农业文明）。"五十部作品"中，《插队的故事》、《桑树坪纪事》、《棋王》及《我的遥远的清平湾》[58]采用了前一种叙述：写知青如何由城市到乡村，然后吃苦，然后适应，然后理解农村……而《飞过蓝天》、《这是一片神奇的土地》、《今夜有暴风雪》大致采用后一种方法：一开篇主人公就已在乡村奋斗或颓唐，然后展现各种生死冲突。前一种叙述中的"下乡劳动"，是一系列写实的细节，是一种被平淡叙说的艰辛劳苦，一种有反讽效果的乐天知命。而且在"无罪受罚"的过程中，知青主人公确实努力寻求城乡间的异中之同，如王一生与"我"，发现城市农村，到处都需吃饭，到处都可下棋；《插队的故事》也处处寻找知青乡民间的感情交流。而后一种写法中的下乡劳"改"，不仅是主人公生活道路上的一个阶段，而且是主人公无可避免的命运。这种知青生活记述因此而充满戏剧性，乡村荒原的背景与主人公的学生腔、革命气概构成相当强烈的反差。（如《这是一片神奇的土

[58] 《我的遥远的清平湾》的情况稍有例外。小说开篇并没有写离城下乡，但在小说结尾写到离乡回城，同样以"时间"转换"空间"。

地》中副指导员李晓燕在北大荒河边跳墨西哥舞唱情歌，主人公我则称垦荒队帐篷为“巴黎圣母院”，等等。）所以，如何把握“下乡”的情节，在知青小说中，不只是一个细节处理的问题，而关系到作品的基本倾向：正视详述“离开城市”这个细节，知青主人公后来便需要平静无奈地忍受和理解农村；将“离城下乡”设定为情节背景，则知青主人公通常是既崇拜农村又忙着改造农村。简而言之，都是“下乡劳‘改’”，前者是“下乡劳动，改造自己”，后者是“下乡劳动，改天换地”。

大部分的知青小说告诉我们，两种“改造”，都不太成功。

15 主人公受伤

罗兰·巴尔特曾借用一位同行的术语，形容“叙事作品是一种综合性很强的、主要以嵌入和包裹句法为基础的语言；叙事作品的每个点同时向几个方向辐射……功能单位被整个叙事作品‘抓住’，而叙事作品也只有靠其功能单位的畸变和辐射来‘维系’。”[59]“主人公受伤”的这一个“点”，在“文革叙述”中主要有两个“辐射方向”：可以是灾难降临过程中的一个环节（“雪上加霜”），通常都发生在主人公受审挨批或劳改期间，通常都是被造反派以“革命”或“专政”的名义打伤；但也可以是整个故事中的核心事件，“肉体受伤”就是全部情节设置中的高潮所在。前者主要是被结构抓住的一个情节点，而主人公被打至伤，

[59] 罗兰·巴尔特著、张裕禾译：《叙事作品结构分析导论》，见《叙事美学》，页93

总是毫无反抗的（至少在行动上）。后一种情况下的受伤，是维系作品结构的情节畸变；受难者大多是互相伤害，或者主人公自己伤害自己。

将形形色色的"文革故事"置于一种共时态的比较观照中来看"主人公受伤"的情节，我们会发现叙述文字的激动程度与主人公受伤的严重程度常常是成反比的。也就是说，"雪上加霜"式的在挨批受审劳改中被打伤，伤势一般来说都不太严重（很少残废致命），但主人公的痛苦往往被着意渲染，叙述文字往往浓墨重彩，带有十分强烈的感情色彩。而在作品中真正出现致残致命的伤害，真正描绘惨不忍睹的血腥残暴时（比如在《一九八六年》、《错误》里），叙事者的语气笔调反而异常平静冷漠。这是怎么回事呢？

《洗礼》并没有现场直写造反派如何"私设公堂"毒打老干部王辉凡，却让旧情复燃的前妻刘丽文在干校激动地抚摸王的伤痕，一边感叹："真残忍！"

> "这还算残忍吗！"王辉凡放长声嘿嘿一笑，这笑声却极不正常，冷森森地怕人，是模仿那些造反派私设公堂审案时常有的笑声。他笑完了，突然自己背后的衣服向上一掀，说，"你看看吧。"
>
> 刘丽文抓住他的后襟，仔细看他的背，不由得吓了一跳，这哪里还是一个人的背！黑一块，紫一块，颜色全变成古怪驳杂……本来这背脊上的每颗痣和每一部分皮肤她都是熟悉的。可是现在竟被糟践成这样！她小心在意地轻轻抚摩，抚摩那些圆疤，那深深的伤痕，好像还会碰疼了他。再弯腰下去细看，看那伤痕边翻出的肉，她的眼泪落下

来了，同时觉得自己胸中一股火一样的哀怜感情就像泉水一样跟着向下倾流出来。[60]

这是由受伤者的"爱人"的角度来写伤势，又是泪又是火又是哀怜。但打伤人的造反派在这里是一个"虚"的"复数"。而在《大墙下的红玉兰》里，伤疤是具体的，打人的反派角色也是具体的，而且几十年来同一处伤疤被同一个人打。小说中有四五处文字，反复描写在文革后期入狱的老干部葛翎左腿上的一处旧痕新伤。新伤是被同牢的原恶霸地主之子马玉璘故意碰破的。次日犯人劳动时，葛翎"腿腕上那个伤疤正在滴血，殷红的血珠透过那层包扎的手绢"。但为了"捍卫共产党员的荣誉"，葛翎依然在劳动中迎接别人的挑战，结果"腿腕那块伤疤，被泥兜撞得破裂了，鲜红的血透出了包扎的手绢。他感到一阵钻心的疼痛……"看来小说的重心，不是反思应否专政或专政的方式有什么问题，而是更关心到底是谁专谁的政。所以葛翎这个被反复渲染的腿伤必有来头。故事讲到一半才抖出这一重要的情节"包袱"：原来是40年代末战争时期为保卫一张毛主席画像而被昔日的还乡团马玉璘开枪打伤。小说的伤痕文学主旨虽然在控诉文革惨剧，但这个用同样的文字反复激动描写的受伤细节，却好像在验证文革发动者（毛泽东）有关这场运动乃国共战争之延续的说法。在某种意义上，从维熙等作家的夸张的激动，与后来余华、马原等人刻意的冷血，其实是不无联系的：或许正因为伤痕文学中的受伤流血场面伴随了太多的"泪"与"火"，所以新生代的作家便要大家想像一下"有血无泪"的场景。

[60] 同注42，页194。

王辉凡的背脊满是伤痕，葛翎的左腿反复流血，前面说他们的"伤势不太严重"，这是相对于《一九八六年》、《玫瑰门》中的受伤情节而言的。《一九八六年》中的那位在文革初隔离审查时失踪的中学教师，十年后变成疯子回到春天的小镇。他在生活幸福的群众的围观下，一边在想像幻觉中对众人及自己施行墨、劓、剕、宫、大辟等五刑，一边用火、锯、菜刀等伤害自己：由烧指、烙面，到锯鼻、砍腿，再到自砸生殖器……文中画面之惨酷，好像是要考验和挑战中文读者的心理承受力与审美极限：

> 他嘴里大喊一声："劓！"然后将钢锯放在了鼻子下面，锯齿对准鼻子。那如手臂一样黑乎乎的嘴唇抖动了起来，像是在笑。接着两条手臂有力地摆动了，每摆动一下他都要拼命地喊上一声："劓！"钢锯开始锯进去，鲜血开始渗出来。于是黑乎乎的嘴唇开始红润了。不一会钢锯放在了鼻子上，发出了沙沙的轻微磨擦声。于是他不像刚才那样喊叫，而是微微地摇头晃脑，嘴里相应地也发出"沙沙"的声音。那锯子锯着鼻骨时的样子，让人感到他此刻正怡然自乐地吹着口琴。然而不久后他又一声一声狂喊起来，刚才那短暂的麻木过去之后，更沉重的疼痛来到了。他的脸开始歪了过去。锯了一会，他实在疼痛难熬，便将锯子取下来搁在腿上。然后仰着头大口大口地喘气。鲜血此刻畅流而下了，不一会工夫整个嘴唇和下巴都染得通红，胸膛上出现了无数歪曲交叉的血流，有几道流到了头发上，顺着发丝爬行而下，然后滴在水泥地上，像溅开来的火星。他喘了一阵气，又将钢锯举了起来，举到眼前，对着阳光仔细打量起来。接着伸出长得出奇也已经染红的

指甲，去抠嵌入在锯齿里的骨屑，那骨屑已被鲜血浸透，在阳光里闪烁着红光。……[61]

这个兼患迫害狂与被迫害狂双重病症的受难者，大概在文革初便是被造反派毒打致疯(作品里有意留下空白，且有造反派向主人公妻子声明：我们没有打他。颇有些"此地无银三百两"的意思)，所以他发疯以后会用自戕的方法在幻想中伤人以复仇。这段精雕细刻的血淋淋的文字，至少可以有三重不同的象征效果。一，想要伤害别人其实在伤害自己，伤害的后果"还要对着阳光仔细打量"，且"在阳光里闪烁着红光"，这不是很多人在文革中都曾有过的经历吗？二，以传统中的最残酷的方法，来自我伤害中国文化的肌体，这不也正是文化大革命在历史上所起的真正作用真实影响吗？三，疯子的自我摧残，是在包括其女儿在内的群众围观下进行的。正如作品题目所点明，灾难刚刚过去十年，"新时期"的人们就用"疯狂"来解释过去的一切，然后通过观看(叙述)使自己处在安全的位置上。[62]

以平静来叙述疯狂，确是余华的个人特点，却又不仅是余华的个人追求。年轻女作家铁凝在《玫瑰门》中讲述姑爸如何被造反派打伤，其惨不忍睹的程度，不在《一九八六年》之下。男性化的姑爸有两个嗜好，喜欢挖耳朵，喜欢自己的黄猫。可是造反派抄家以后，黄猫被刚住进北屋的居委主任罗大妈的儿子们"车

[61] 余华：《一九八六年》，《中国小说一九八七》(黄子平、李陀主编，三联书店〔香港〕有限公司，1990)，页193。

[62] 余华曾有在医院工作的经验，这不仅使他对肉体伤残的细节有特殊的兴趣，而且和很多学医的文学前辈(比如鲁迅)一样，在解剖病态、分析疯狂时有着过人的冷静。

裂"分户了。姑爸气愤之下站在院里骂街。第二天,就有五六个手持棍棒的小将由罗家次子二旗带领进院来——

> 他们冲进西屋,西屋顿时就传出了一阵破旧造反的特有声响……姑爸被架出屋来,她裸露着上身赤着脚,被命令跪在青砖地上。……皮带和棍棒雨点般地落在姑爸身上,姑爸那光着的脊背立刻五颜六色了。之后他们对她便是信马由缰的抽打……这是一种带着消遣的抽打,每抽打一下,姑爸那从未苏醒过的干瘪乳房和乳房前的青砖便有节奏地摇摆一下。
>
> ……
>
> (他们)又将她拖进屋去。在屋里他们经过研究,终于又拟出一个全新的方案:打、骂、罚跪、挂砖也许已是老套子,他们必须以新的方法来丰富自己的行动。因人制宜,因地制宜。人是姑爸这个半老女人,地是这间西屋、这张床。他们把人搬上床,把人那条早不遮体的裤子扒下,让人仰面朝天,有人再将这仰面朝天的人骑住,人又挥起了一根早已在手的铁通条。他们先是对她的下身乱击一阵,后来就将那通条尖朝下地高高扬起,那通条指向便是姑爸的两腿之间……[63]

在《飞天》、《生活的路》(竹林)等伤痕文学作品中,女主人公受伤的主要形式都是被奸污。《玫瑰门》中姑爸的灾难显然更值得从女性主义文学批评的角度去考察:这是一个从来未被男性

[63] 《玫瑰门》,页157-158。

进入过的女性身体(年轻时是男性拒绝进入,后来则是女性自行封闭),现在却有铁条代替阳具来施暴。联系到《一九八六年》自宫的疯子男主角,《马桥辞典》中没有"龙"的万玉,《芙蓉镇》里有"暗疾"的干部谷燕山,《错误》中被踢伤睾丸的二狗以及下一章还要讨论的一度性无能的章永璘……姑爸虽是假男人,却也难逃被"革命"、"去势"的命运。五十篇著名的"文革小说"中,明确表现阉割主题的作品有十分之一以上,这不能不说是一个很值得注意的文学及文化现象。

如果说王辉凡、葛翎的受伤情况是最戏剧性也最常见,《一九八六年》、《玫瑰门》中的受伤场面是最惨不忍睹的,那么《黄泥街》与《错误》等作品中的受伤文字就是最不动声色的。比如《错误》,三次司法、政治、行政以外的基于知青江湖道义的惩罚,都是在若无其事的叙事气氛中进行的。第一次是黑枣惩罚"我"错误地怀疑和搜查同室知青——

> 他看来心平气和,一点着急的样子都看不出来。他慢慢摇动钉头,钉子被他拔出来了。接着他利用门槛退下了锹头。
>
> 我知道好戏就要开场了。我记不住细节,因为时间已经过去太久。结果我的脚踝被木锹把扫成粉碎性骨折,我成了终生跛脚。
>
> 我记得我极认真地对黑枣说我要挑他两根大筋。我记得黑枣完全不在乎地笑了一下。黑枣没下暗的,他是个男人。他是在打过招呼以后才动手的,他把齐颈高的硬木杆用力抡圆了。我想过用手臂挡一下,结果他没让我来得及挡,他的硬木杆在接近我腰部时突然变了方向直扫下三

路，而且扫得极低。[64]

但不久以后，"我"发现遗失的军帽在二狗手里。"我同样不露一点声色，一把抓住他衣领，接着用那条没受伤的右腿直捣二狗胯下，他当时就倒下，倒在地上疯狂般的打滚嚎叫。"既然军帽确实在室友手里，那黑枣第一次对我的惩罚便是"错误"。于是，"我"理应有报复的权利。这便是小说中第三个人的受伤：

> 远处有公鸡叫了。黑枣随着公鸡的第一声啼鸣突地跳到地上，他经过我身边时也留一点迹象，他是跨过我两步以后弯身捡起锹头的。我没来得及想他可能干什么，他已经动手了，他看来用力很大又很猛，他的左腿后脚跟上面给剁开了，血汩汩地流了一地，他当时就倒了，倒下的时候神志还清，他朝我笑了一下，那是多么灿烂的一笑呵。
>
> "我们两清了。"

当事人是否可能如此平静冷漠地讲述自己以及与自己有关的受伤乃至残废的经过？马原在这里的不动声色或许也是另一种方向的文学夸张。其效果，既显示疯狂年代怪事太多不足为奇，也突出"我"和其他知青们"都是男人"：既讲义气又有勇气，且都以英雄气概为日常行为，无须感叹。最后一段写黑枣仗义自罚，几乎有些歌颂的意思。像《错误》中的这种"主人公受伤"，当然不仅仅是情节发展中的一环，而且直接构成故事本身。文革后各种不同风格、流派的中国小说家，似乎都遵守这样一个不成文的

---

[64] 《中国小说一九八七》，页 291。

默契：如果被“坏人”（红卫兵、造反派）打伤，可以喊痛流泪淌血，但构不成一个完整的“文革故事”。只有“好人”互相伤害或自我伤害，才可能成为一个独立的“故事”，可能成为诠释文革的一个视角。

16 主人公自杀

“主人公自杀”是“文革小说”叙事模式在灾难降临阶段的最后一个环节，也可以说是情景急转的极端形式。在“五十部作品”中，有超过四分之一的作品，描写到主人公的死亡。分析这些主人公死亡的原因，一是自然死亡（主要是病死，包括承受不住灾难而病故），如《伤痕》、《小镇上的将军》、《奶奶的星星》及《如意》；二是死于某种意外灾难（沼泽、山火等），如《这是一片神奇的土地》和《爬满青藤的木屋》；三是被人打死，如《大墙下的红玉兰》。（如果包括次要的主人公，则《飞过蓝天》中名叫“晶晶”的鸽子，及《玫瑰门》中的姑爸，也都是被人打死的。）四是自杀，如《我是谁》、《枫》、《我应该怎么办》[65]、《死——给文革》、《一九八六年》和《波动》。一、二、三类描写死亡的作品总共七部，而最后一类写自杀的小说，已有六部。显然“文革故事”中主人公的死因之中，自杀的比例最高。更重要的分别是，前三类的死亡情节，一般都发生在灾难即将过去，即主人公已经获救或有可能获救以后，所以这些情节将在下一章“情节功能 23”节讨论。只有自杀这一种死亡形式，几乎总是发生在灾难来临时期的最后阶段。

---

[65] 在小说结尾读者才知道，男主人公之一刘丽文其实是自杀未遂

小说中如果出现这一情节，通常故事也就在这高潮中终结了。

自杀最普遍的原因是主人公无法承受残酷的批斗审查，无法忍受人格、名誉、尊严被侵犯。《我是谁》是"士可'杀'不可辱"的典型案例。孟教授是在一次校级批斗会上被挂牌戴帽剃阴阳头后跳楼的。小说中的"意识流"一度还引起争议，被认为是晦涩难懂。其实韦弥的纷乱思路里有着线索分明的自杀的因与果：亡夫之痛，批斗之惨，周围群众是看客，解放初光荣回国的记忆成了反讽，最后一切困惑都集中在身份危机上，"我是谁?"带着绝望的问号女主人公终于投湖。多年以后为纪念傅雷而作的短篇《死》，叙述的是同一类型的自杀，却企图超越写实，在哲理层面上与死者对话。其实，韦弥、傅雷等知识分子所受到的批判体罚，未见得会比张思远、王辉凡承受的压力侮辱更严重，但士大夫有讲求"气节"的传统，读书人比较看重自尊，不大会像从事政治的人们那样能从斗争策略、权力转移等角度去理解眼前的个人灾难，也不大懂得或不愿懂得"小不忍则乱大谋"的道理。或者更准确地说，对某些知识分子而言，政治局势只是"小"，个人节气才是"大"。所以，他们没有尝试去"忍"，而宁可面对死。值得一提的是：至少在"五十部作品"中，没有一个干部身份的主人公自杀。

《一九八六年》的男主人公，在自己身上施行墨、劓、宫、辟等传统酷刑之后，终于死在"新时期"的街头。看上去这是疯子非理性的自杀，其实疯子之行为与其致疯的原因(文革初的审查及可能遭受过的体罚)，也是直接有关的。所以也是主人公无法承受迫害而自杀。只是余华这篇小说写作时间较晚，在探索叙述形式并研讨文革与传统之关系时，特地为主人公的死亡设计了一个十分曲折、漫长而又惊心动魄的过程。中学教师大概在十

几年前失踪时便已疯了，可“自己杀害自己”的过程一直延续到“春回大地”的“文革后”。

卢丹枫(《枫》)之死，在某种意义上也可以说是“捍卫尊严”，“预防”自己的名誉被侵犯。“井岗山”在红卫兵武斗中失利了，骨干卢丹枫在战场上遇见现任对立派头头李红钢——

> ……她一把揪住李红钢的胸襟，热切地说：“黔刚，你快清醒吧，快回到毛主席革命路线上来吧！你快点调转枪口吧，黔刚！”
>
> 李红钢忍住泪水，背过了脸：
>
> “不！……你，你……投降吧！”
>
> 丹枫愤然一挣，一把推开李红钢。她后退了几步，整了整血迹斑斑的褪了色的旧军衣，轻蔑地冷笑道：
>
> “至死不做叛徒！胆小鬼，开枪吧！”
>
> 李红钢我们青年近卫师前卫团长，这个在枪林弹雨中腰都不猫的人，此时竟全身哆嗦开了。
>
> “没有一滴热血！”丹枫感叹一声，扭身向楼边走去……
>
> “丹枫！丹枫！！丹枫！！！”李红钢短促而惊恐的高叫着，手里的枪在剧烈地抖动。然而丹枫没有听见，李红钢的呼唤淹没在她那广播员的高昂的口号声中：“井岗山人是杀不绝的！共产主义是不可抗御的！誓死保卫毛主席的革命路线！誓死保卫毛主席，誓死保卫林……”
>
> 在这最后的高呼中，丹枫跃出了最后的一步……[66]

---

[66] 郑义：《枫》，《文汇报》(上海)，1979年2月11日。

这段文字中过于戏剧性的激情与不无做作的“文艺腔”，可以说是学步五十年代的“革命历史小说”或者更早的巴金、蒋光慈等人的“革命加恋爱”小说。在敌人刀枪逼近时宁可跳楼(崖)也不投降的桥段，则脱胎于一部歌颂抗日烈士的影片《狼牙山五壮士》。但这一次不是描述国共战争、抗日或北伐，所以这个场面在众多“文革叙述”中仍有其独特意义。[67]

虽然大部分主人公自杀的原因类似，都是因为“文革中不能承受之惨”。但《波动》结尾处萧凌之死似乎是一个例外。小说结尾时几条情节线索都收束在一起：已抛弃萧凌回京的男主角杨讯中途改变主意；老干部林东平发现女儿媛媛已出走；原本想拐

[67] 重庆郊外沙坪公园里，紧邻天主教堂，有一座大约掩埋了404名武斗死难者的红卫兵墓园，郑义参观过这座墓园，据说《枫》的构思最初即由此引发。现抄录105号墓的碑文：

……寒凝大地吐嘉华。

毛主席最忠实的红卫兵我毛泽东主义战斗团最优秀的战士张光耀、孙渝楼、欧家荣、余志强、唐晓渝、李元秀、崔佩芬、杨武惠八位烈士，在血火交炽的八月天为了捍卫毛主席的革命路线，流尽了最后一滴血，用生命的光辉照亮了后来人奋进的道路，死难的战友们，一想起你们，我们就浑身是胆，力量无穷，下定决心，不怕牺牲，排除万难，去争取胜利。

不周山下红旗乱，碧血催开英雄花。

亲爱的战友们，今天，我们已用战斗迎来了欢笑的红云。

……

毛泽东主义战斗团死难烈士永垂不朽！

八一五革命派死难烈士永垂不朽！

重庆革命造反战校(原二十九中)

毛泽东主义战斗团

一九六七年六月。

转引自陈晓文：《重庆红卫兵墓地素描》，《二十一世纪》，总第30期(1995年8月)。

走媛媛的"流氓"白华在半路叫媛媛回家;而心灵受伤的萧凌黑夜一人走上悬崖,被山洪冲倒,生死不明……如果说萧凌是有意自杀,近因显然是男友的背叛。萧凌没有想到这她所爱的杨讯,也会因为发现她在下乡时曾被男人欺骗并留下一子,就离她而去。自杀的大背景当然还是和"文革"有关,但具体分析,这一次却是因为做女人而自杀。不过小说前半部一直渲染萧凌的神秘、高傲、冷静、阅世通达,结尾处突然让她在杨讯的背叛面前"扑在床上,失声地哭了",[68]然后失魂落魄精神走向崩溃,似乎性格转折太快。也许故事的叙说者最后也犹豫不决,不知该如何把握萧凌的精神状态,所以她的自杀,也写得模糊暧昧,听凭读者去想像。

在文体上,《波动》也是例外,其他描写主人公自杀的都是短篇。这当然不纯粹是巧合。从"新时期"文学发展的角度看,70年代末80年代初短篇比较繁荣,而受难者自杀的故事也最适合于早期伤痕文学直接控诉的需要。稍迟几年陈村、余华等再写自杀,细节、过程就曲折隐晦一些了。从小说的叙事结构来看,主人公的自杀,也可以是情节的转折,情节的高潮,很有可能也就是故事的结束。只是在短篇的叙事结构中,转折、高潮、结尾才比较容易放在一起。

在下一章里,我们将讨论为什么只要主人公能熬过最初的冲击,他就再也不会自杀。而漫长的忍受灾难和获救的过程,在多数情况下,是需要中篇乃至长篇的格局才能容纳的。

---

[68] 《波动》,《归来的陌生人》,广州,花城出版社,1986,页131。

第 3 章

“文革叙述”中的拯救主题

17 男主人公忍受身体苦难，为民间女子所救

文革故事的第一主题是“灾难”，第二主题便是“拯救”。除了《我是谁》、《枫》、《死——给文革》、《一九八六年》等少数描写自杀的短篇以外，“50 篇作品”中的绝大多数的主人公都将继续承受灾难，并且绝大多数都有可能在苦难中获得某种拯救。“拯救”在“文革叙述”中通常有两层意义。一是指主人公获得某种精神力量得以忍受、渡过灾难（而且这种精神拯救还将使主人公在灾难以后获得新的生活乃至新的生命）；二是指主人公获得现实解救，如政治平反、出狱、回城、重新做官，等等。“现实解救”的若干方案，将在本章第 21 节和第 22 节详论。从本节到第 20 节，都将分别探讨所谓“精神拯救”的几种可能的途径。

受难主人公能否在灾难之中获得某种拯救，这也是“新时期小说”与海外华文文学中的“文革叙述”的一个重要差异。在《尹县长》诸篇[1]中，灾难就是灾难，看不出有什么“坏事变成好事”的可

[1] 陈若曦的小说集《尹县长》包括六个短篇，1976 年 3 月，台湾远景出版事业公司初版

能。如果说《尹县长》写得太早了一些(1974年),那么在80年代后期发表的李碧华的《潘金莲之前世今生》[2]、《霸王别姬》[3]等小说中,单玉莲与段小楼在文革中固然被强奸受污辱,即使后来获得"现实解救"到了香港,也是前路荆棘或晚年凄凉(改编成电影后,主人公更在"新时期"自杀)。

如果用最简单的概括,可以说"文革叙述"的灾难主题后面是"政治",而拯救力量则主要来自"爱情"。第一章已经讨论,主人公受难之前常有爱情方面的过失与缺憾,这些过失与缺憾又和后来的政治灾难有关。在这一章里我们也将看到,爱情的拯救又处处与政治因素有关。爱情与政治的不同组合形式,便构成了不同的拯救方案。不仅男女主人公会得到不同形式的爱情拯救,而且不同身份的男主人公,也会得到不同的女人相救。

男主人公在忍受身体方面的苦难时,为民间身份的女子所救——这个"情节功能"有时不仅是小说的骨干情节,而且也是小说的意义主旨所在。所谓"身体苦难",主要是指主人公在下乡、劳改、干校期间所必须要忍受的"劳累"、"疾病"与"饥饿"(包括"性饥渴")等。值得注意的是,很少有中国当代小说将体力劳动(哪怕是强迫的体力劳动),作为主人公的一种"受难"形式来描写来渲染来抱怨。《奶奶的星星》与《芙蓉镇》中的女主角不愿当众扫街,主要不是害怕劳累,而是耻于做这"黑五类"的"工作",不想被街坊看见。如果主人公是男性,则连这份劳动的羞辱也不值得一提。史铁生在《我的遥远的清平湾》中感叹陕北乡民劳作之苦,但主人公自己却只是放牛,似乎很自在。《透明的

---

[2] 李碧华:《潘金莲之前世今生》,香港,天地图书有限公司,1989。

[3] 李碧华:《霸王别姬》,香港,天地图书有限公司,1992年5月初版,修订本

红萝卜》与《桑树坪纪事》中写到农村劳动之艰辛时，叙述笔调都很平淡。仿佛在各种"文革故事"里，劳动之艰苦都不能算苦。大概是血与泪的故事太多了，相对来说，身体方面的劳累就不足为"难"了。也许，中国作家本来就觉得不应该用文字来抱怨劳动之艰苦。或者，作家希望作品能够为大多数读者所"喜闻乐见"，而想像中的大众读者应该是"筋肉劳动者"，至少不会害怕劳动。另一个可能是中国作家有意无意将艰苦劳动与道德修行联系起来。正如福柯在讨论17世纪欧洲的疯人禁闭制度时指出："劳动的效力之所以被承认，是因为它以某种道德升华为基础。自从人类堕落以后，人类就把劳动视为一种苦修，指望它具有赎罪的力量。不是某种自然法则，而是某种诅咒的效力迫使人们劳动。……劳动的义务……甚至与那种模糊地相信土地会报答人的劳动的信念也无关系。"[4]显然，右派章永璘也不是因为期盼丰收才会在劳改中体会劳动的乐趣，《蝴蝶》里的"走资派"张思远同样也是在劳动锻炼中重新找到自己的生命活力。

不仅"劳累"不算苦难，甚至"疾病"，也很少成为文革小说"忍受苦难"阶段的重要情节。通常只有在三种情况下，"疾病"才会受到叙事者的重视：一是"情节功能15"已经论及，主人公被造反派批斗殴打引发的伤病，（如《在没有航标的河流上》，徐区长重病，为很多群众所救）；二是"情节功能23"将会讨论的后来导致主人公死亡的疾病（如《这是一片神奇的土地》里副指导员在北大荒患"出血热"）；三是比较特殊的"疾病"，如章永璘、谷燕山的"性功能障碍"，《一九八六年》男主角的发疯，等。在这三

[4] 傅柯（又译福柯）著、刘北成、杨远婴译：《疯癫与文明》（*Madness and Civilization*），台北：桂冠图书股份有限公司，1992年版，页48。

种情况之外的"疾病"，一般都只会被轻描淡写。[5]相比之下，身体方面所承受的种种苦难中，还是"饥饿"比"劳累"、"疾病"都更重要。

"饥饿感"在"文革叙述"中至少有两层意义。第一，民以食为天，反衬之下，乱纷纷的文革政治风云又有多少重要性呢?《棋王》写"吃"，可谓大雅之俗。第二，对于某些知识分子主人公来说，获得精神拯救的必经途径仍是肉体改造。从忍受饥饿到克服饥饿、战胜饥饿的过程，也就是主人公从依赖脑力的"士"转变为依靠体力的"民"的过程。

《绿化树》的主人公，对监督劳动毫无怨言，最大的苦难就是"饥饿"。小说第一页，主人公这样介绍自己："我已经瘦得够瞧的了，一米七八的个子，只有44公斤重，可以说是皮包骨头。"[6]为饥饿所驱使，劳改犯章永璘曾经运用其读书人的智慧，每天多取100cc稗子面稀饭，或者欺骗卖萝卜土豆的老农。离开劳改队后他非常愉快地以洗蒸笼布代替用餐，"只有自由的人才能进伙房刮馍馍渣，自由真好!"饥饿已逼得人不顾羞耻。两个稗子面馍馍被老鼠偷走会使主人公痛心疾首……将章永璘从苦难中解救出来的，当然是女主角马缨花。但马缨花表达感情的方式，不是接吻、言语甚至眼神，而是"拿出一个白面馍馍"。接下来便是整部小说中最重要的一个意象，也是男主人公命运的转折点——

> 我慢慢地把馍馍拿起来。
>
> 这确实是个死面馍馍，面雪白雪白，她一定箩过两

[5] 例如史铁生在《我的遥远的清平湾》中写主人公残废，落笔极平淡。

[6] 《绿化树》，香港耕耘出版社，1990。

道。因为是死面馍馍，所以很结实，有半斤多重，硬度的弹性如同垒球一样。我一点点地啃着、嚼着、啃着、嚼着……尽量表现得很斯文。我已经有四年没有吃过白面做的面食了，而我统共才活了二十五年。它宛如外面飘落的雪花，一进我的嘴就融化了。它没有经过发酵，还饱含着小麦花的芬芳，饱含着夏日的阳光，饱含着高原的令人心醉的泥土气，饱含着收割时的汗水，饱含着一切食物的原始的香味……

忽然，我在上面发现了一个非常清晰的指纹印！它就印在白面馍馍的表皮上，非常非常地清晰，从它的大小，我甚至能辨认出来它是个中指的指印。从纹路来看，它是一个"箩"，而不是"箕"，一圈一圈的，里面小，向外渐渐地扩大，如同春日湖塘上小鱼喋起的波纹。波纹又渐渐荡漾开去，荡漾开去……

噗！我一颗清亮的泪水滴在手中的馍馍上了。[7]

马缨花的家在小说里被称为"美国饭店"——这个名称的象征意义恰恰显示了拯救章永璘的两种文化力量。"美国"，指的是女主角作风"放荡"：将"才子落难，风尘女子相救"这个中国文学的传统模式，延伸到文革前后的政治背景下作一番新的变奏，这无疑是张贤亮对于"文革集体记忆"的一个特别贡献；[8]而"饭店"可以提供食物。谁在哺养知识分子？当然是劳动群众。所以马缨

[7] 《绿化树》，页61。

[8] 参见黄子平：《同是天涯沦落人——一个"叙事模式"的抽样分析》，《中国现代文学研究丛刊》，1985年第3期（7月），页42—62。

花的白面馍馍立即联系着高原、土地、人民……作家没有将马缨花写成真的"放荡"，大概也是为了让她能够代表普通劳动者来救男主角。"美国"与"饭店"，两者缺一不可。只有"风尘女子"才能令落难的"士"毫无道德忌讳地动心动情，然后也引起识字的读者大众的"传统兴趣"；只有劳动者、群众才能帮助、改造知识分子，符合政治现实与主流意识形态之无形规范。章永璘一边咀嚼白面馍馍，"心底却升起了威尔弟《安魂曲》的宏大旋律，尤其是《拯救我吧》那部分更回旋不已。啊，拯救我吧！拯救我吧！……"[9]马缨花听不到这音乐，只看见章永璘的眼泪，她当时的回答是相当"唯物"的："有我吃的就有你吃的……。"在"美国饭店"吃饱以后不久，章永璘便和马缨花的另一个"情人"海喜喜在劳动中打了一架。这次打架标志着主人公已从一个只能依赖脑力的"士"，变成了一个可以依靠体力的强壮的"男人"。

但肉体上的恢复元气与强壮，只是男主人公获救的过程，而非获救的目的。章永璘等受难主人公的"饥饿"，不仅仅是因为缺乏食品。《男人的一半是女人》描写章永璘在艰难忍受多年性饥渴之后，与另一个"风尘女子"黄香久在文革期间同居结婚。不料有了女人以后，主人公才发现自己陷入了灾难。这是另一种身体方面的受难：由于长期性饥渴性压抑导致的性功能障碍。然后，同《绿化树》一样，拯救男人"身体苦难"的，还是女人的风情，再加上群众的帮助。男主角是在和群众一起参加抗洪抢险之后当晚，忽然在女人温柔的手中恢复了男人的力量。抗洪抢险这个"多数"人参与的象征革命的行动，与男主人公性功能的恢复，可以是两个单独的事件。由于放在一起叙述，而且是

[9] 《绿化树》，页62。

抗洪抢险在先，恢复性欲在后，叙事者没有明说，叙事顺序的时间性却混淆（暗示）了事件之间的逻辑性。罗兰·巴尔特认为："叙述活动的动力正是连续性和后果的混淆不清本身，因为叙事作品中后面发生的总是被读者视为由……引起的。在这种情况下，叙事作品可能系统地使用逻辑上的错误。"[10]而这种逻辑性和时间性混同一体的叙事效果，便会引导读者去注意"男人"的"性能力"与"知识分子"读书、思想的权利使命之间的某种隐喻关系。被"革命""去"的"势"，还是要靠真的革命（抗洪抢险）才能恢复？主人公重新获得力量以后，便抛弃女人农舍，又要以文章忧国救世，又要重新做"士"了。

《男人的一半是女人》在细节层面上其实不无破绽：章永璘十几年来一直在劳改之中幻想女人，却没有交代有没有梦遗或任何勃起、兴奋的经验。如果曾经有过，那他在与黄香久同居后便不必如此绝望，他应该知道自己并非生理上的无能；如果完全没有，那他也不应如此惊愕，他早应预感自己有病。将这一个细节破绽放在小说精心设置的象征层面上读解就更有意思了：张贤亮后来在《我的菩提树》中一再比较中国与苏联东欧的劳改犯心理，说中国知识分子的特点是真心真意接受改造，即使被冤屈受迫害也不抗议。如果五六十年代的知识分子那么容易就被政治环境"去"掉了他的"'精'神能力"，这是否也使人怀疑他们本来是否曾有知识分子的"能力"（独立思想）？或者他们本来的"能力"也不是根植于自己的"身体"（而且自30年代以来一直由左倾思潮、苏联文化及各种团体组织培养、制造出来）？

所以，《绿化树》的男主人公多年以后一定要"在人民大会堂

---

[10] 《叙事作品结构分析导论》，张裕禾译，见《叙事美学》，页72—73。

同国家和党的领导人共商国事”时，记起“在我的灵魂处在深渊的边缘时，是他们，那些普普通通的体力劳动者，给了我物质和精神力量……。”[11]虽然主人公曾经为自己的体力劳动而自豪，但最终他仍觉得自己是不“普通”的；虽然拯救他的，主要是民女马缨花（上下文中明确提及），但被他感谢的对象却是男性复数“他们”；虽然拯救他的，首先是“物质”（馍馍）与“肉体”，但被拯救的，却还是“处在深渊的边缘”的“灵魂”。

受难主人公想像“风尘女子”为自己的“解救者”，这类“以肉救灵”的情节在文革叙述中虽然数量不多，但影响极大。除了张贤亮作品在80年代中一度引起读者及评论界广泛注意以外，描写知青“一把手”与乡女盘青青“私奔”的《爬满青藤的木屋》曾获奖，右派书生秦书田和芙蓉姐患难爱情的故事更因小说畅销电影叫座而广为人知。规律是这些情节中的落难书生一定在身体方面有困难有问题，拯救他的女人则须具备两个条件：第一不是纯真少女，而是有一定经历的风情少妇[12]；第二是身处下层民间社会，文化不高，但属于群众（人民）之一分子。

18 男主人公忍受精神苦难，为知识女性所救

如果说群众身份的风尘女子的关“怀”，是某些落难才子的

[11] 《绿化树》，页169。

[12] 外貌可以风情万种，内心却必须清纯。从令“江州司马青衫湿”的琵琶女，到独宿阁楼的陈二妹，再到劝章永璘不做“伤身体的事”的马缨花，用来解析男主人公灵肉冲突的女性“道具”，本身必须没有灵肉矛盾。黄香久因为自己也有性欲，所以既得不到男人，又引来读者的困惑与愤怒。

集体想像，那么代表人民的知识女性的拯救，便是下台干部与下乡青年的共同期望了。区别不仅在于拯救力量有所不同，也在于男主人公所要忍受的苦难，从身体方面的饥饿、疾病，更多地转为精神方面的孤独、迷惑、颓唐。

先看学生、知青之间常发生的故事：男主角因为得到一个有知识的女性的友谊而走出困境。在《墓场与鲜花》中陈坚被同事出卖而成为“现行反革命”后，下乡劳改的艰辛劳累还在其次，精神上的孤独苦闷却几乎使主人公陷入绝境。就在这时，昔日在大学一起排演过《过客》的女同学朱少琳突然出现，一段暧昧延续多年从未挑明过的爱情，在男主人公最危难的时刻，突然发展成女方的主动求婚——这是一个典型的“才子落难，知识女性(知音)相救”的故事。类似的情节也出现在其他一些以学生、红卫兵、知青为男主角的作品里。副指导员李晓燕(《这是一片神奇的土地》)对主人公“我”的特殊感情与关照，无疑是男主人公在北大荒战天斗地不畏艰险的主要精神动力。在《晚霞消失的时候》里，也正是南珊的形象与哲理，将红卫兵头头李淮平从狂热、偏执与痴迷中拯救出来。甚至《动物凶猛》中尚未真正成年的男主角，也是在文革中期的一片道德空白中，以少女米兰为崇拜对象，并得到某种意义上的“启蒙”……将这些以男主人公为叙事角度的学生恋爱情节综合起来读，我们会发现，若要帮助解救受挫受难的男知识青年，女主角通常第一，在智力上高于男主角；第二，在情感(乃至身体)也比男主角更成熟；最后，她们在年龄上也常常大于男主角。

知识分子类干部的难中解救者，通常也是一位智力文化较高，感情成熟，能够主要在精神方面(而主要不是以物质或身体)来关心开导体贴男人的女主角(或女配角)。从王蒙《蝴蝶》中漂

亮聪明的上海籍单身乡村女医生秋文、以及女作家现身说法的《洗礼》中的刘丽文等实例看，"落难干部"对女人的要求，在某些方面比"落难才子"高得多：能够胜任拯救主人公使命的女人，必须纯洁、高贵，不能作风放荡，太有官能诱惑；她们在灾难之前的社会文化地位应该和受难者在一个层次（就是说，也是干部或知识分子），而不能是下层民女。"落难干部"的要求甚至比"落难青年"还要高：女主角既非平民，但政治身份又要清白可靠（像南珊那样以国军将领之女的身份并导解放军将领之子，也是不合适的）。这样，女主角在象征意义上，又可以代表"人民"（去原谅、帮助和拥护落难干部）。

刘丽文是王辉凡的前妻，1958年因不满丈夫的官僚主义而离婚。可见在政治见识、文化眼光方面向来"高"于王辉凡。文革中出于同情，重新照顾王辉凡，虽然也有"身体"方面的关心：夹菜、理发、抚摸伤痕，但真正令主人公感动的，还是思想、政见上的理解与开导。因为对王辉凡这样的下台干部来说，劳动之累，饥饿之苦，远远没有精神上的忧己忧国来得严重。王辉凡有一次在日记中将艳丽性感的第二任夫人贾漪称为"老婆"，将知识分子前妻刘丽文称为"爱人"。早在失去刘丽文时他就感叹"我失去了爱人，我得再娶，再娶也只能是个老婆了。"[13]在男主人公王辉凡（其实是女作家韦君宜）看来，"老婆"与"爱人"这两个概念之间的差别，便是女性身体、"馍馍"与政治见识、文化沟通之间的差异。

张思远的苦难，也不在身体方面。或者说正相反，他反而很

---

[13] 《洗礼》，第一节，"附：王辉凡的旧日记"，《中国新文艺大系·中篇小说集1977—1982》，上卷，页181。

感激乡村劳动，使他重新发现了自己的价值：

> 在登山的时候，他发现了自己的腿，多年来，他从来没有注意过自己的腿。在帮助农民扬场的时候，他发现了自己的双臂。在挑水的时候他发现了肩。在背背篓子的时候他发现了自己的背和腰。在劳动间隙，扶着锄把，伸长脖子看着公路上扬起大片尘土的小汽车的时候，他发现了自己的眼睛。过去，是他坐在扬尘迅跑的小车软座上，隔着透明塑料板看地头劳动的农民的。他甚至发现了自己仍然是一个不坏的、有点魅力的男人，不然那些结过婚的女社员，那些壮年妇女为什么那样喜欢和他说说笑笑呢？……他甚至在这里发现了自己的智慧，自己的觉悟，自己的人望。十七年当中，他到处受到尊敬。……这尊敬不是对张思远而是对市委书记的。他失去了市委书记便失去了这一切。但是现在不同了，农民们同情他，信任他，有什么事都来找他，不是因为别的，而是因为确实正派，有觉悟，有品德，也不笨，挺聪明也挺关心和帮助人。[14]

不过仅仅是劳动，还是无法将张思远从身份迷失的精神焦虑中解救出来。他的有文化有知识的右派前妻海云已经去世，无法再回来。娇艳的第二任夫人早已弃他而去。所以，主人公在公社医院生病住院时，就出现了秋文："上海医科大学毕业，四十多岁，高身量，大眼睛，长圆脸，头发黑亮如漆，她把头发盘在脑后，表面上像是学农村老太太（民众身份？人民形象？——引者）

---

[14] 《蝴蝶》，《中国新文艺大系·中篇小说集 1977—1982》，上卷，页 330。

梳的纂儿，然而配在她的头上却显得分外潇洒 衣服总是一尘不染，(到底是同一层次的品味、风度与格调——引者)……"秋文的魅力与形象，基本上是依据年过半百的下台干部张思远的理想和需要"度身定制"的。他只觉得秋文"清高后面确有一种由衷的利他主义。沉思后面确有拿得起放得下的丈夫气，而背负着十字架的她仍然时时感受到生活的乐趣……"更重要的是，秋文也像刘丽文(知识女性的名字是否都有"文"字?)等其他肩负拯救革命干部的爱情使命的女主人公一样，能够时刻清醒地将灾难看作一个过程，她能够以知识分子腔来代表民众安慰干部："好好了解了解我们的生活吧，官复原职以后，可别忘了山里人!"[15]

正是秋文这一句话，使张思远"只觉得眼前一亮，心头一亮。治国治党，这是他们义不容辞的任务……想不到秋文还是一位政治家呢。"什么是被拯救的标志呢?就是主人公离开最困难最危险处境的某个时刻，就是主人公的精神状态走出最低点，开始找到某种寄托和希望，对自己的处境有了新的认识，或看到命运转变的可能性。后来，当然，"秋文的话应验了，没有过很久，一九七五年，张思远正择着韭菜就被接回了市委。……"[16]

19 女主人公在灾难中为知识男性所救，获得爱情

文革故事中的女主人公，也大都要依靠爱情的力量才能忍受、克服并摆脱灾难。但她们获救的方式与前面两种男主角克

[15] 同注9，页336。

[16] 同注9，页338

服灾难的情节很不相同。主要分别有三。第一，不论是知识分子、干部、学生或民众，"文革叙述"中的绝大多数女主人公，尽管身份不同，却都有着非常相同的"解救者"：一个不仅在身材上、智力上，而且在文化背景上都高于她们的知识男性恋人。比用宽阔肩膀坚实手臂保护爱护她们更重要的，是能在思想情感上安慰理解她们。而且，必须是真的爱情，不可能是若即若离关系暧昧。而且，只会有一个，否则就有麻烦（如《我应该怎么办》）。

《伤痕》中与王晓华在农村恋爱受阻的苏小林，是个"成份"比王晓华好的知青；《爬满青藤的木屋》里的美丽乡女盘青青舍弃身体强壮的丈夫而爱上了有文化的独臂"一把手"；马缨花出于同样理由，疏海喜喜，亲章永璘；《这是一片神奇的土地》中副指导员李晓燕在粗犷的摩尔人与书生气的"我"之间也选择了后者；《人啊，人！》女主角孙悦自己是知识分子，最后钟情的，还是比她更有哲学头脑政治见解更书生意气的何荆夫……总之，自身身份、文化及经历之不同，都不会影响女性主人公们对知识男性的共同的爱情取向。[17]

第二，"风尘女子救才子"的模式是从来不会逆转的。哪怕是在最艰辛最困难之时，也没有一部"文革小说"的女主人公，因为爱上风流、放荡或道德"堕落"的男人而获得拯救。（性饥渴的章永璘在《男人的一半是女人》中的言行有些违反道德规范，最初看女人洗澡，最后抛弃女人等。结果，黄香久果然未能从这段爱情中获救摆脱苦难。[18]）《波动》中的白华，是个在乱世中打劫

---

[17] 《如意》可能是惟一的一个例外，前清格格在普通工人石义海的关心下动情。

[18] 相比之下，章永璘在《绿化树》中面对女人行为比较检点些，马缨花也可以说是得到了苦难中的爱情。

敲诈的"好流氓";首次偷窃是为了救不相识的女孩;而且堕落以后仍然常常路见不平拔刀相助颇有正义感。虽然白华一度得到女主角萧凌的好感,但后来,萧凌还是选择了文化较高形象较文雅的干部子弟杨讯。这也再次证明,在很可能是自作多情的作家(不只是男作家)笔下,再超脱的女性如萧凌,依然会恋上知识男性(最后再被抛弃)。

第三,这也许是最重要的分别。大多数情况下,男主人公依靠来自异性的爱情而克服、忍受、摆脱苦难,但爱情本身却不会有"成果"(即不会导向男女结合、婚姻、生儿育女等一般意义上的成果)。对绝大多数男主人公来说,发生在文革特殊环境下的爱情,其意义与功能就在于克服灾难,而不只是男女关系的发展。常常灾难过去了,像张思远与秋文、章永璘与马缨花之类的特殊感情关系也自然会成为"过去"。可以视为例外的"有成果爱情"的例子有《洗礼》和《芙蓉镇》,但这两部作品,都可以说是以女主人公(刘丽文、胡玉音)为叙事视角或第一主人公。而在女主人公获救的情况下(即情节功能 19 中),我们不无惊讶地发现:绝大多数女主角的苦难爱情都是成功的!学生腔如王晓华在伤痕悲剧的光明尾巴处拉着男友苏小林的手"朝灯光通明的南京路大步走去";浪漫私奔如盘青青与一把手最后消失于爱情与山林的两个层次的大火之中;清醒选择如孙悦同何荆夫几十年恋爱终有成果;破镜重圆如《洗礼》中刘丽文重回王辉凡身边,王辉凡则重得高官。即便是病死北大荒的副指导员李晓燕,也有两个男人忠心爱她,在爱情上,不也是胜利者吗?从南珊角度看《晚霞消失的时候》,她也一直获得李淮平真心的爱,只是她自己主动放弃,视之为烟云而已。

为什么不同身份的女主人公陷入苦难,都是知识男性相救

呢?[19]是因为女人的特性，如张爱玲所说的那样，比较容易概括?[20]还是由于在中国大陆的文革叙述中，存在着某种将女人作为控诉灾难的道具的倾向？女主人公在各种不同倾向的文革故事都不会有遇见"风流男子"而获救的可能，这是不是因为以女性角色为第一主人公的作品，大都要从女性叙述角度消解"风流才子与风尘女子"的传统文学模式?为什么男主人公在苦难中建立的爱情，大都会随着苦难的过去而"过去"，而女主角们的苦难恋情却每每会成功呢?究竟是因为男性视角太冷酷，只是以爱情为工具来完成以苦难为中轴的民族—国家寓言大叙述？还是女性视角太浪漫，故而民族国家苦难的故事，最后也可以服从爱情主题的需要而发展?

20 男主人公在灾难中获智慧长者指引

很多文革故事，尤其是知青小说，都有男主人公在苦难中遇

[19] 仅就知识青年的情况而言，"历史研究"所提供的材料完全是相反的："根据国务院知识青年办公室的统计，1974年末，全国已婚知青有48万人，占全部在乡知青的7.1%；……在文革结束后的1977年达到创纪录的86.1万人，占10%"。据中国社会科学院近代史研究所刘小萌提供的数据，已婚知青中和农民结婚的，超过70%；知青间结婚的，约20%；与城里人结婚的，不到10%。而且，更重要的是："女知青嫁给农民的人数明显超过了男知青娶女农民的人数。"详见刘小萌：《下乡女知识青年婚姻剖析》，载刘青峰编：《文化大革命：史实与研究》（香港：中文大学出版社，1996），页150—151，153。

[20] "……比较上女人是可以一概而论的，因为天下人风俗习惯职业环境各不相同，而女人大半总是在户内持家看孩子，传统的生活典型既然只有一种，个人的习性虽不同也有限。因此，笼统地说'女人怎样怎样'，比说'男人怎样怎样'要有把握些。"张爱玲：《谈女人》，《张爱玲散文全编》，杭州：浙江文艺出版社，1992，页65。

见长者并得到指引的情节。"长者指引"情节在叙事结构中的功能，有时构成一个突然出现的转折（"长者"来无踪去无影，神奇飘忽，犹如传奇中的江湖异人）；有时则是一条贯穿始终的线索（长者与男主人公相处很久），但其中指引"点化"的一段，对整个故事，无论在叙事秩序还是意义结构上，也都有转折意义。并不是故事中所有的老人都会成为"智慧长者"。要成为能够帮助、指引、点化男主角的"长者"，必须具备以下三个条件：第一，长者须有过人、奇异乃至神秘的见识、能耐、品格或经历，足以使主人公佩服、尊敬甚至崇拜；第二，长者必须地位卑微、身份平凡、处境困苦；第三，长者与主人公之间，有某种特殊的友谊。文革故事中找不到多少"高贵者最愚蠢"（毛泽东语）的例子，但能与知青小说的男主角建立友情的，却都是"聪明"的"卑贱者"。

任何一个指引男主人公忍受并超越苦难的长者，必定同时具备以上三个条件。但在不同作品不同长者身上，有时某一个条件显得最重要。突出长者的哪一项条件，常常直接影响整个作品的艺术取向——倘若特别强调长者的奇异过人，如阿城《棋王》中点化王一生的老乞丐，这个文革故事就会添上一些传奇色彩；如果着意渲染长者的困苦生活及其应对姿态，像史铁生《我的遥远的清平湾》中的老汉，这时文革故事就会趋于写实；假使精细描绘长者与主人公之间特殊的情感关系，比方张承志《金牧场》中的"我"和草原母亲额吉，这样的文革故事就会更接近于浪漫的抒情。

我曾在一篇讨论寻根文学的论文中将"异人"与"我"与动乱现实之间的三角关系看作是阿城小说的内在结构模式。"……共同面对动乱现实的'我'和'异人'之间的文化交流总是小说的核心所在。交流方式包括"我"听"异人"表白（王一生'谈'棋，萧

疙瘩磨刀，王福作文）和'我'看'异人'行动（王一生'吃'与下棋，萧疙瘩护树，王七桶教子）。交流双方，一方总是极聪明极有文化极懂世道人情也已学会在乱世中克制忍耐的知识青年，另一方总是貌丑体壮木讷笨拙行为古怪却总有"异能"的山野之人（棋呆子虽是知青，行动也似江湖流浪汉而无学生腔），精呆（大智与若愚）反差强烈。精彩的是，交流结果却不是前者（文化人）给后者（山野人）以启蒙，而每每是后者启迪前者，前者在后者身上找到自己的文化追求和精神价值。'我'面对动乱（革命？）虽已极清醒极冷静已不再轻易抱怨伤感，但仍无法摆脱内心的焦灼和困惑。困惑中我惊讶地发现，山野异人的古怪笨拙行为，倒反而更能抵抗动乱甚至解脱苦难，这时的'我'，其实正体现了'士'的现实处境，而'奇人异事'实际代表了'士'的文化思考和精神希望。……'士'的困惑与思考，说到底就是看伪革命最终要'乱'什么东西，'乱'到什么程度。只有回答以上问题，才可以找到解释并抗衡动乱的力量。……阿城小说的独特意义就在于他关心了'文革'（何止'文革'）动乱对中国文化的伤害程度，以及这种文化力量对动乱的本能抵抗。"[21]借助普洛普的方法，我们可以将上述有关《棋王》人物关系和意义结构的思考往情节功能层面延伸。其实《棋王》中的"异人指引"有两个层次。帮助"我"和"大家"的是异人王一生，指引王一生的却是一个捡垃圾的老头。这个老头从来没有直接露面，而只是飘忽神奇地出现在"我"的"听说"和王一生的叙述中。"我"在下乡的火车上认识了同行的王一生，接着"我"有一段棋呆子的旁述，在讲到王不服

[21] 许子东：《寻根文学中的贾平凹与阿城》，《岭南学院中文系系刊》，No.3，1996，页88—89。

一位开口最新指示的国内象棋名手之后，“呆子认识了一个捡烂纸的老头儿，被老头儿连杀三天而仅赢一盘。呆子就执意要替老头儿去撕大字报纸，不要老头儿劳动。”可见在传说中，长者一出场就处在与“文革文化”（最新指示、大字报）对立的位置上。“江湖”可以读作走南闯北，流离失所，四海为家（知青不也都离乡背井，闯荡江湖吗?）；“江湖”也可以解为某种技艺、专业的竞赛领域（老头儿精于棋道）。但在文革氛围大字报最新指示的历史上下文中，“江湖”又意味着游离、摆脱和超越现实文化政治秩序的某种可能，隐含着保持传统民间社会及其文化的某种努力。同文革所谓史无前例的、现代的、“先进”的上层建筑制度颠覆恰成对照，“文革叙述”中的“江湖”，却竭力突出下层的身份、民间的伦理、古老的方式……所以这样的“江湖异人”，就不仅技艺过人，更对世界（文革现实）有独异的见解及应对姿态。就像我们在王一生的叙说中所看到的，捡垃圾的老头儿不仅教他棋术，更教他“何以解忧，惟有象棋”的哲学。关于长者的背景，王一生也所知不多，“下棋不当饭。老头儿要吃饭，还得捡烂纸。可不知他以前是什么人。”王说他是在垃圾站找棋谱时认识老头儿的，“我们俩就在垃圾站下盲棋，我是连输五盘。老头儿棋路猛听头几步，没什么，可着子真阴真狠，打闪一般，网得开，收得又紧又快。后来我们见天儿在垃圾站下盲棋，每天回去我就琢磨他的棋路……”在王一生偶然赢了一盘后，老头儿给他看一本书：

……这是本异书，也不知是哪朝哪代的，手抄，边边角角，补了又补。上面写的东西，不像是说象棋……原来开宗明义，是讲男女的事。我说这是四旧。老头儿叹了，说什么是旧？我这每天捡烂纸是不是在捡旧？可我回去把它们分

门别类，卖了钱，养活自己，不是新？又说咱们中国道家讲阴阳，这开篇是借男女讲阴阳之气。阴阳之气相游相交，初不可太盛，太盛则折，折就是“折断”的“折”。我点点头，“太盛则折，太弱则泻”。老头儿说我的毛病是太盛。又说，若对手盛，则以柔化之。可要在化的同时，造成克势。柔不是弱，是容，是收，是含。含而化之，让对手入你的势。这势要你造，需无为而无不为。无为即是道，也就是棋运之大不可变，你想变，就不是象棋，输不用说了，连棋子边儿都沾不上。棋运不可悖，但每局的势要自己造。棋运和势既有，那可就无所不为了。玄是真玄，可细琢磨，是那么个理儿。[22]

尽管“长者”在小说中是作为大字报最新指示等文字符号的对立面而出现的，但他的长篇哲理指引也还是依据文字（异书也是书）。而他的形象行为则仿佛武侠传奇中人，“老头儿说他日子不多了，无儿无女，遇见我，就传给我吧。我说你老人家棋道这么好，怎么还干这种营生呢？老头儿叹了一口气，说这棋是祖上传下来的，但有训——‘为棋不为生’，为棋是养性，生会坏性，所以生不可太盛。”

王一生后来能在乱世乡野安身乐棋，正是听了长者的这番道理。换个角度看，所有关于长者的故事及哲理，又都是和王一生有关或直接由王一生告诉我们的，所以长者的故事，或者也可以看作是异人王一生对我和其他知青的“指引”？两个层次的异人指引情节，在《棋王》的叙述结构中是套在一起的。

《棋王》当然不是江湖异人式的长者帮助知青克服苦难的惟

---

[22] 《棋王》，《知青小说选》，页 920—921。

一例子。比如在《桑树坪纪事》中，知青主人公“我”被很多乡村怪事和队长金斗的行为弄得晕头转向不知所措时，也常有一位行止飘忽的放羊老汉出来点拨，每次忠告都神奇准确灵验。“李言老汉是村里长者，即自年轻时就出外闯荡，解放后才从新疆回到桑树坪。他跟村里人的关系相处的很不好，也只有他敢有时说金斗个不字，怕就是因为这，村里人都拿他当外人对待。”因为同主流秩序不和，才能超脱为“异人”，才能指点知青主人公如何应对队长的捉弄，何时应顺从村民意愿，怎样才能渡过困境，等等。在主要记述知青下乡经验的《金斗》一章，老汉每次均在主人公最困惑最迷乱最需要的时候才出现，完成“指引”功能后，便匆匆消失。[23]

《棋王》中捡烂纸的老头儿与《桑树坪纪事》里的李言老汉等，在“长者”应有的三个条件中，虽然也都具备下层民间的身份，以及与主人公的友情，但最为突出的，还是异人识见和传奇色彩。如果“长者”的下层身份民间处境困苦生活在作品中得到充分写实的话，那么他对知青主人公的帮助、指引就不会那么玄妙、那么神奇、那么有意识，启发与顿悟的效果也不会那么明显。

在《我的遥远的清平湾》里，破老汉和知青主人公“我”有一段很长很平凡的交往相处过程。叙事者“我”对老汉的介绍评价都不多，老汉也没有什么机会像捡烂纸的老头儿点拨王一生那样，在某一天突然塞给苦难中的知青一本异书或一套理论，但整篇小说都在描写和感谢老汉对“我”的指引和帮助——通过一系

---

[23] 当然《桑树坪纪事》是一篇“新写实小说”，所以李言老汉的形象在小说的前半部分是带有传奇色彩的，但在后面仍有较写实的经历交代。

列朴素的细节。"和我一起拦牛的老汉姓白。陕北话里,'白'发'破'的音,我们都管他叫破老汉。也许还因为他穷吧,英语中的'poor' 就是穷的意思。或者还因为别的:那几颗零零碎碎的牙,那几根稀稀拉拉的胡子,尤其是他嗓子——他爱唱,可嗓子像破锣。"[24]这个1937年就入党,曾随队伍打到广州,然后再回老革命根据地的放牛老汉,偏偏又喜欢在这穷山恶水用他的破嗓子唱那些许诺"受苦人过得好光景"的当年的红军歌曲。"'您那时候怎么没留在广州?'我随便问。他抓抓那几根黄胡子,用烟锅儿在烟荷包里不停地剜,瞪着眼睛愣半天……'唉,球毛擀不成个毡,山里人当不成个官。'他说,'我那阵儿要是不回来,这阵儿也住上洋楼了……'"[25]破老汉对历史的奥秘,显然是看不穿的。但吸引主人公"我"的,恰恰是老汉的这份憨厚的坦然。破老汉还会唱令山村妇女既喜欢又害羞的情歌。破老汉干活颇吃得起苦。破老汉看不起弄虚作假的亲弟弟,却能善待唱曲的瞎子艺人。破老汉明明中意后沟里的寡妇"亮亮妈",却为了年幼的孙女留小儿而不再成亲:当初因送不起礼耽误了给儿子治病,这是破老汉一辈子都负疚的心病。本来,在文化水准、政治眼光乃至社会身份等方面,知青主人公都高于破老汉,可以说是有些同情、怜悯破老汉。但小说的叙事层次和节奏是随着主人公腿伤的逐步恶化这条灾难主线而一步步展开同时也一步步收紧的。随着主人公一步步发现自己的厄运,破老汉一生的苦难及其坦然的应对姿态就越来越成为一种启示、一种安慰、一种无形的帮助与指引。等到我最后残废回京,破老汉还专

[24] 《我的遥远的清平湾》,《知青小说选》,页465。

[25] 同注15,页472。这也可以说是一个值得注意的偶合:在张承志的《金牧场》与乔良的《灵旗》里,也都有当年的红军战士几十年后在老区生活艰难的细节。

门托人捎来的十斤粮票：

……粮票很破，渍透了油污，中间用一条白纸相连。

"我对他说这是陕西省通用的，在北京不能用，破老汉不信，说，'咦！你们北京就这么高级？我卖了十斤好小米换来的，咋啦不能用？！'我只好带给你。破老汉说你治病时会用得上。"

唔，我记得他儿子的病是怎么耽误了的，……[26]

直到这个瞬间，长者的功能才算完成。主人公这才意识到，破老汉对他的影响有多大。所以在篇末他要感慨："哦，我的白老汉，我的牛群，我的遥远的清平湾……"

史铁生这个短篇中的叙事者虽然偶然有些抒情，但涉及老汉，涉及牛群、山村、乡民等，写实的笔触还是控制得相当有分寸。同样也是在一个农村穷苦老人的帮助指引下克服苦难，张承志《金牧场》的第一人称叙事者就基本上是一个抒情主人公。长者"额吉"（蒙语：母亲），当然也有令主人公倾佩的过人品德与识见，当然也拥有典型的下层民众身份及困苦处境，但在作品中得到更浓墨重彩渲染的，乃是知青主人公与长者之间的特殊感情关系。

草原母亲的形象，在张承志早期的很多作品（如《骑手为什么歌唱母亲》、《黑骏马》等），都曾反复出现。《金牧场》由主人公在日本作访问学者、在中亚高原作历史研究、在内蒙草原做知青以及在文革初作为红卫兵到云贵川陕步行串联模拟长征等四条

[26] 《我的遥远的清平湾》，《知青小说选》，页481—482.

情节线索并置而成。[27]在叙述结构繁复、意义指涉混杂的《金牧场》中，长者额吉是抒情主人公之外最重要的角色。主人公“我”是作为北京知青住在穷苦牧民的蒙古包里，在某种程度上知青成了牧民的家庭成员——这样的知青生活和《棋王》中的插队落户及《这是一片神奇的土地》中的军垦建设兵团都是不同的。张承志笔下的“长者”额吉，和破老汉一样，也有曲折坎坷的身世：暴戾的父亲、不幸的爱情、长期艰辛的生活，还见过苏军占领草原……“长者”的这些背景都是主人公慢慢发现的。也就是说，长者的形象也是随着叙事进程而从古怪神秘走向平凡与奇异。整个草原故事的情节主线是牧民被迫向阿勒坦·努特格迁徙。“我”对阿勒坦·努特格（金牧场）的神秘向往（代表着红卫兵知青对大地与劳动的追求）与“我”对额吉无意识的恋母倾向（“父亲”形象之空白；不断打听额吉过去的情史；不可遏制地想像额吉年轻时的容貌……），可以说是伴随迁徙过程而逐步发展的两条心理线索。而这两个情结最后都导向（或者说是引出了）“长者”的关键性的启示和指引：某夜主人公在额吉帮着掖好被子后睡不着，一心想着额吉年轻的模样。额吉好像洞见主人公的失眠，叫他“别乱想啦！”

> 她突然发出声吓得我全身都抽搐了。
>
> ……
>
> 我这么胡说八道你不生气吧额吉？

---

[27] 多年以后，张承志将《金牧场》大幅删改，变成了另一部作品：《金草地》（海口：海南出版社，1994）删去了大部分游学日本的现代都市烦躁与知青生活中的苦难成分，但仍然保留了与长者额吉有关的大多数情节。

诶，嗯。

……我觉得除了像你，额吉，我是说，要是找不到年轻的你那样的老婆，我就当喇嘛！

住嘴！

额吉！

嗯？

你告诉我，既然阿勒坦·努特格是神的家乡，既然阿勒坦·努特格那么好，那么我能在阿勒坦·努特格找到一个真正称心的姑娘当老婆么？

她久久没有回答。我瞥见露出皮被的那头蓬乱白发也纹丝不动。

不能。吐木勒，额吉不说谎话。

我觉得心被重重刺了一下。

不能，孩子。额吉知道你是个不平常的人，可是阿勒坦·努特格只是片牧场。……

草原母亲与抒情主人公这番深夜对话有两层指引功能。第一，归根到底，像主人公“我”这样的知青是不平常的人。“金牧场”不会是“我”安身立命或献身、葬身之地，而只是“我”学习锻炼接受考验的地方。“金牧场”不应是目的地，而是“天降大任于斯人”之前的艰难的必经之路……所以，《金牧场》中的长者指引，与秋文劝张思远把下台下乡看作一个过程，与刘丽文将王辉凡面临的苦难比作一种“洗礼”，不无相通之处。第二，既然对草原的崇拜不是目的而是过程，那么对草原母亲的无意识的恋情，是否也会如其他“文革故事”男主人公的难中恋情一样，主要只是具有拯救受难主人公心灵的功能？所以在灾难过去之后，主人公

也会离开他的草原母亲，偶尔回去探望或接来北京游览，同时又在意识形态层面上真诚地歌颂、感激这种联系着泥土、草原、大地情怀的难中之爱。[28]张承志在《金草地・前言》中对于草原母亲的"功能"有这样的概括："她是主人翁的交流对象，影响者和教育者，一名伟大的草原女性，久经磨难但是不失游牧民族本质，在60年代到70年代中国的关键时刻中，完成改造红卫兵为人民之子使命的中国底层人民温暖和力量的象征。"[29]诚如伊丽莎白・福克斯－杰诺韦塞（Elizabeth Fox－Genovese）所言："本文不是存在于真空中，而是存在于给定的语言、给定的实践、给定的想像中。语言、实践和想像又都产生于可以被理解为一种结构和一种主从关系体系的历史当中。所有以集体的名义写作——虽然可能十分狭隘并以自我为中心——的本文制作者们，都是带着这样一种意识写作的，即他们是那些组成社会和文化的大众的特权代言人。"[30]张承志写作中的这种"代言"意识特别强烈与明显，这是他与史铁生、阿城等同代人的区别所在，也是他与王蒙一代的相通之处。不过有时候在他那里，语言、实践、想像层面的"集体名义"的写作，与欲望、情感乃至非理性的

---

[28] 其实"草原母亲"的形象，也可以从女性主义的角度去阅读，如赵园曾指出："那一代作者（或者不如说整个当代文坛）再没有谁如此频繁地提到'母亲'，……张承志的作品，可以读作篇幅浩大的男性神话。张承志作品世界的整一，也源于那无所不在的性别意识（以及性别偏见），可以作为当代文学中，'男性话语'的标本。"见《张承志的自由长旅》，《当代作家评论》，1991年第4期（8月），页48—58。

[29] 《诠释的前言：思想重复的含义》，《金草地》，页1。

[30] Elizabeth Fox－Genovese，"Literary Criticism and the Politics of the New Historicism"，in H. Aram Veeser, ed., *The New Historicism*, New York and London: Routledge, 1989, p.221. 参考孔书玉中译，见张京媛主编：《新历史主义与文学批评》（北京大学出版社，1993），页62。

"自我中心",会有很激烈的冲突。

阿城、史铁生与张承志是三个风格迥异的作家,《棋王》、《我的遥远的清平湾》和《金牧场》也是三个艺术倾向迥然有别的文本。但三部作品中的"长者指引"情节,却不无相通之处。说明"长者指引"情节在不同的意义结构中的具有类似乃至相同的叙事功能。也再次证实了本书的基本假设:"文革叙述",虽形态各异,却总有结构上的规律可寻。

21　主人公在灾难中获亲人救援

按常理想像,主人公陷于文革苦难之中,理应得到骨肉亲人(父母、子女、兄弟姐妹)的救援。或同甘共苦,给予精神上的安慰乃至"拯救";或想方设法,给予经济援手及帮其获得政治平反。但是在被小说所叙说的"文革"里,我们不无惊讶地发现,亲人救援的情节并不多见,即使出现,也不特别重要。在叙事模式中,亲人援救的情节通常不占很大篇幅,也很少具有转折意义。现实的情形也许不同,但在作家笔下,不约而同地,亲人援救的功能,不仅不如爱情(及形形色色异性间的情感关系),而且也不如江湖异人、民间长者的指引来得重要,这是为什么呢?

再细细分类,不同类别的亲人,其救援功能又有规律性的不同。

如果受难主人公在"文革小说"中得到其父亲的救援,那么可能出现的情况一般只有两种。第一种情况是:官员干部身份的父亲给予主人公以某种实际意义的(通常是政治上的)帮助;但帮助的形式、手法常常是不正确或不正当的。主人公在获得

实际好处的同时，精神、感情方面却得不到多少援救与解脱，有时甚至进一步“受罪”。《桑树坪纪事》中的知识青年在与地方干部发生争执冲突几乎被打时，他抬出父亲的名字与官场中的关系因而逃脱了灾难。《动物凶猛》中主人公的军官父亲曾盘查过问未成年儿子的早恋，用了一番生硬的教条，后果适得其反。《波动》中男主角杨讯曾因同情农民反对交公粮而入狱，“被我妈妈的一位老战友保出来的”，这位妈妈的老战友其实就是他的生父。林东平后来又为了帮助私生子正确地谈恋爱而动用组织关系去调查杨的女友的身世背景，结果成功拆散了一对情人，却导致萧凌自杀杨讯后悔……第二种情况则是干部身份的父亲要帮助拯救迷失沉沦的儿女(通常是儿子)，儿子却反过来要帮助解救僵化保守的父亲。其结果可以是以恶性冲突始，如《蝴蝶》中的张思远与儿子冬冬，但后来能以良性的沟通与谅解终，互相帮助互相解救；但也可以是矛盾越来越激化，如《人啊，人!》中的党委书记奚流与儿子，最后谁也帮助不了谁，谁也救不了谁。

为什么出来救援的父亲总是干部，而且只有干部呢?虽然文革期间，大概只有仍然做干部的人才比较有权，比较有可能救其他人。但总不见得其他身份的父亲(工人、农民、职员，及其他百分之九十五的人们)都没有亲人子女落难下乡?或者他们都不做任何努力去援救在难中受苦的儿女?事实上，稍后我们便会讨论，任何家长都会尽力去援救他们在难中在乡下的儿女，只是在“文革故事”中，如果不是官员身份，出面援救的就是母亲。

孟悦、戴锦华在用女性主义文学批评的方法研究中国现代女作家时，曾指出“五四”一代的女作家(除了冰心以外)，大都有

某种文化心理意义上的"弑父"倾向。[31]可是文革小说并非都出于女作家之笔。为什么但凡作品以年轻主人公为受难者为叙述视角，父亲形象不是利用官位不正当地救人同时也害人，就是完全在灾难叙述中成为"不负责任"（包括无力承担解救责任）的"空缺"？有时，比如在张承志笔下，父亲还可以是暴戾的；在戴厚英笔下，奚流对儿子蛮不讲理；在梁晓声的回忆中，长期在外地工作的父亲，却因隐瞒的"历史问题"而给家庭给主人公带来极大的阴影。也有时，在礼平的虚构中，红卫兵主角虽然父亲是高级干部，人生哲理的指引却来自女友南珊，以及拒绝做父亲的"男人"——泰山高僧。在这种种父亲形象的空缺贬损后面，是否也有某种文革叙述中的"弑父情结"存在呢？而这种男女受难主人公共有的"弑父情结"在政治文化心理层面上的象征意义又是什么呢？

如果受难主人公得到母亲的救援，场景就会温暖动人一些，母亲也不必一定要以官员干部身份出现。"棋王"王一生的母亲就是印刷厂的女工。同王一生那酗酒粗鲁的后爹形象恰成对照，王母先是反对儿子恋棋，后来在叮嘱不误功课的前提下，用捡来的牙刷把给儿子磨了一副无字棋。这副无字棋影响了王的一生。在小说中，王的这段家世也是在中段才交代，透出了王一生神奇棋艺后面的朴素伦理，也构成叙事结构中的一个承接转折。《金牧场》中的长者额吉，已经身兼母亲的救援功能。但在张承志笔下，也直接出现其亲生母亲的穷困、善良、可敬的形象（伴随着父亲身影的明显缺席）。短篇《重逢》中叶辉的母亲也是以

[31] 参见孟悦、戴锦华：《浮出历史地表》（开封：河南人民出版社，1989），第二章。

老女工的身份找当权的领导来为自己因文革初武斗伤人而受审的儿子说情。而母亲救儿子脱离苦难最有实效的例子则是《血色黄昏》中所记载的真人真事:虽然文革初红卫兵老鬼真诚地造母亲杨沫(《青春之歌》作者)的反,而老鬼在内蒙军垦兵团被打成“现行反革命”后母亲也曾大义灭亲地来信劝告儿子好好改造,但最后仍是母亲想方设法求得周恩来总理的过问,才使儿子得到宽大处理,重新回到革命队伍。

除了最后一个例子杨沫是知识分子(作家)以外,我们不难看到“文革小说”主人公的母亲们,如果出场,其社会身份也有一定的规律性:那就是肯定不是干部官员,也绝少出身有钱有文化有地位的所谓上层家庭。换言之,能够在故事中援救受难主人公的母亲们,大都是下层民间的劳动妇女。她们无权无势,文化不高,言行朴素,满脸皱纹。她们的援救如要真正有政治上的实效,通常仍须先向男的官员求情(比如叶辉母亲流着眼泪的“絮絮叨叨”确实使地委副书记朱春信既感动又内疚,杨沫也真能找到百忙之中的周恩来);但即使有时母亲的救援起不了实际的作用,却照样能在情感上帮助主人公应对、忍受乃至克服眼前的苦难厄运。

当官的“父亲”,可以带来政治上的救援,却没有灵魂上的帮助;穷困的“母亲”,无法给予实际的庇护,却能给予主人公以情感上的关键性救援。“文革叙述”中的不同故事设置有很多偶然巧合的因素,但几十篇作品中普遍“巧合”而成的这种“父”、“母”形象与功能的差异,应该是和某种隐含的政治无意识或民族文化心理上的原因有关。在叙事结构层面,虽然“父亲救援”对主人公实际处境影响较大,但通常虚笔带过(《桑树坪纪事》中的“我”没有多讲他父亲的故事;杨讯被保出狱,也只有一句交代;

林东平对萧凌的调查，亦暗暗进行。）而母亲救援的情节，相对来说就常占较多篇幅（比如王一生讲无字棋一段，《一个红卫兵的自白》中详细描绘母亲如何为儿子担心，禁止儿子参加武斗，等等）。然而，比起爱情的拯救或长者的指引来，“母亲救援”的情节功能依然很少有机会成为文革故事的中心事件（《棋王》是个成功的例外）。

另一种“亲人救援”的情况是主人公在灾难之中获得子女的救援。有的子女当初曾造过主人公的反。子女的行为也是使主人公陷入灾难的原因之一。这时谅解沟通甚至见面便已是对主人公的某种解救，如《伤痕》中王晓华赶回上海求母亲原谅；冬冬在山村里与张思远和好。但也有时主人公得不到子女的救援，也会成为重要情节。在《一九八六年》中发疯的主人公在街头流浪并伤害自己，其女儿常常是围观者之一。父女擦肩而过亦不觉察，令读者感到心寒。史铁生《奶奶的星星》是一篇既优美又凄凉的作品。放在篇末作为情绪高潮来叙述的一个细节，也是儿孙在关键时刻没有尽到帮助、援救主人公的责任：

> 我不能原谅自己的是这样一件事：那时每天晚上，奶奶都在灯下念报纸上的社论。在那个“专政学习班”里奶奶是学得最好的一个。她一字一顿地念，像当年念扫盲课本时那样。我坐在桌子的另一边看书，显然是有些段落她看不大懂，不时看看我，想找机会让我给她讲一讲。我故意装得很忙，不给她这个机会，心想：您就是学得再好，再虔诚些，人家又能对您怎么样？那正是反击右倾翻案风的时候，净是些狗屁不通的社论。奶奶给我倒茶，终于找到了机会。

"你给我讲讲这一段行不?"

"咳,您不懂!"

"你不告诉我,我可不老是不懂。"

"您懂了又怎么样?啊?又怎么样?"

奶奶分明听出了我的话外之音。她默默地坐着,一声不响。第二天晚上,她还是一字一句地自己念报纸,不再问我。我一看她,她的声音就变小,挺难为情似的……[32]

身为"摘帽地主"的"奶奶"已经在文革中被改造得很彻底了,她在某种程度上和《玫瑰门》中请人来抄家占房的司猗纹有点相似。但两篇小说的叙事者对她们的态度却有很大不同:铁凝笔下的女孩苏眉嘲笑解析较多,史铁生笔下"我"的视角同情怜悯更深。"奶奶"读的社论当然是狗屁文章,但读报,在被监督劳动的人看来,是一项革命行为。举手之劳,就可让"奶奶"感到被革命群众接纳的满足,为什么作家偏偏描写"我"不能做到且事后又追悔自责呢?事实上,除了冬冬和张思远的沟通以外,绝大多数"文革故事"中子女对受难主人公的救援,都是不成功的。这其实也是对文革破坏人伦关系及其后果的不约而同的文学渲染。

22 主人公在灾难中获上级救援

"受害者"要获得平反"解放"脱离苦难,或回城工作,或重新做官,一般总要得到上级的过问。和"亲人救援"的情节一样,主

[32] 《奶奶的星星》,《作家》,1984年第4期(4月)。

人公获得领导帮助而脱离苦难，是个大多数"文革小说"都有的情节，但这个情节并不总是得到重点描绘。

对"文革小说"中的人物来说，所谓"上级"、"领导"、"组织"，基本上是同义词。所以救援主人公（尤其是干部身份的主人公）的"上级领导"，常常是一个复数。最郑重其事描绘这种救援来临的场面的，是《蝴蝶》。下面一段文字，虽然有些细碎繁琐，却实在值得抄录。小说叙述张思远在农村劳动颇有收获心情愉快，但是突然有一天，他在田野里听到了一种特别的声音：

> 有一种声音。不是牛的声音，不是风的声音，不是乡村孩子们的声音。拖拉机和柴油机吗？为什么声音愈来愈近？是汽车？哪一辆汽车迷了路？坐汽车的人既受人尊敬又脱离群众，但总要有人坐小汽车。"砰砰砰"，这么早就剁起肉来了吗？哪里来的肉啊？放两个鸡蛋就行了，金黄色的鸡蛋，油绿的韭菜。然而用鸡蛋作馅费油，农村里供油的标准太低了。"砰砰砰"，却原来是敲门。
>
> 一个年轻的小伙子。草绿色的军服，闪闪的红星。立正，一个军礼。韭菜落到地上，站起身来的时候碰翻了小板凳，光当。
>
> 张思远同志：
>
> 请于四月二十五日前来省委组织部报到。
>
> 此致
>
> 革命敬礼！
>
> 这是什么意思？同志，承认我是"同志"了吗？组织部，

这个机密而又重要的部门，总是由最可靠、最有经验、最沉着的同志掌管的。此致敬礼，所以伟大的长城的一员把手举到了帽沿前。图章却是革委会政工组党的核心小组（代）。谁也闹不清这种组织机构的名称和内涵，弄不清党的机构是何时何人为了什么取消的，弄不清为什么革委会的党的核心小组变成了党委，弄不清现在让他去报到的组织部是不是本来意义上的、他所熟悉的掌管党员和干部的党委的一个要害部门。

但毕竟是要他去组织部。……"快坐下"，他热情而客气地请前来接他的军人同志坐下。……年轻的，刚刚长出一圈黑胡子的解放军同志却没有坐下，他说："外面有车。张思远同志能不能料理一下，下午就动身？X主任说是愈快愈好……"年轻人的口气既缓和又礼貌，这种口气使张思远想起了昨天，想起了他有过的秘书和司机，想起了他的党龄和职位。"这个——"他把"个"字拉长了声音，声音拉得长短和职务的高低常常成正比。他已九年没拉长声音说话了，当明天具有了向昨天靠拢的希望的时候他的声音立即拉长了，完全并非有意，他的脸刷地一红。

……

他回到了自己的城市。他回到了市委小楼。他被任命为新生的红色的市委第二把手了，"可我的组织生活还没有恢复呢！"他提出。"先上任去！"有关领导回答他。……[33]

虽然没有这"有关领导"的具体姓名，也一点不妨碍"有关领导"

[33] 同注10，页334。

救援的情节的重要性。庄生梦蝶后疑惑的是人与蝶(动物、自然)之间的界线，张思远困惑的却是做官（张副部长）与为民（老张头)之间的区别。小说在题目立意上就将庄子和张思远的身分困惑相提并论，难怪对由民至官的转换过程及细节要详尽渲染。

但也不是所有干部平反的细节都会得到如此详细的铺陈。《洗礼》中也有一个专案组领导老马在外调中帮助王辉凡的细节(老马是王辉凡昔日战友，文革后期“解放”得早一些，所以当时有权代表上级复查王的案件)，但这段组织名义的救援就写得较简略。后来王辉凡具体的平反过程更完全被跳过。小说正文结束在王辉凡和刘丽文逃回省城复婚，接下去便是“尾声”，“在刚升职为省委副书记王辉凡同志家的客厅里……”[34]需要指出的是，尽管《蝴蝶》详述，《洗礼》略写，但“上级领导组织”解救主人公这个情节在小说中所起到的故事转折的叙事功能，却是相同的。

“文革故事”中的受难者在困境中得到“领导”救援的例子是很多的。比如章永璘在《绿化树》中曾得基层干部谢队长的帮助从劳改地逃走。《血色黄昏》和《将军吟》两部长篇的男主角，最后都获得中央领导周恩来的过问而得到解救；前者是真人真事，后者是公众想像。《大墙下的红玉兰》中援救主人公的领导与迫害主人公的官员则可以排成两个从基层到中央一路互争雄长的组织队形：高欣、路威、刘局长在一边，马玉麟、章龙喜、秦副局长在另一边。劳改班班长、昔日“还乡团”马玉麟负责看管并企图迫害新犯人老干部葛翎；犯罪较轻的高欣仗义帮助葛翎；造反派出身的劳改场政委章龙喜则指使、支持马玉麟去迫害葛翎；而与葛翎曾是战友的劳改农场场长路威又利用农场总支里得到的多

---

[34] 原文如此，同注9，页226。

数票对抗章龙喜,保护葛翎;省公安局秦副局长则是给葛翎定罪的元凶,当然为章龙喜撑腰;路威也许和秦的对头、老干部刘局长在同一战线;但秦副局长动不动又要搬出中央最年轻的大首长做后台……如此不厌其烦地排队,除了证明文革小说中有周总理出面完全不是没有必要以外,也提醒我们注意文革后有意批判文革恶果的文学创作,是怎样在重复强调文革当年被发动时的基本理由:党内两条路线斗争乃国共阶级斗争之延续……在这些可用政治人事关系图来概括小说情节模式的作品中,来自上级组织的救援,当然是叙事秩序中的极重要的环节所在。

在另外一些情况下,上级救援不是叙事秩序中的一个点,而是叙事格局中的起连贯作用的一条线索。领导为什么、以及肯不肯解救主人公,成了维系全篇结构的主要情节悬念。但在这种情况下,领导的形象并不一定"高大"正确。领导常常既是陷主人公于灾难的罪人,也想成为救主人公于苦海的"圣人"。《记忆》中的宣传部长特别激动地主张要给方丽茹彻底平反,原因是当年小方倒放毛主席接见外宾的纪录片,正是在他的领导主持下被判为现行反革命,随后便劳动改造几十年。《重逢》里的地委副书记朱春信犹豫着想轻判甚至开脱武斗伤人犯叶辉,也是因为叶辉当年在武斗中保护的就是他,而且他这个当权派当初也有过一些被迫的"文攻武卫"式的行动。所以在这样类型的作品里,受难者所得到的"上级解救",与其说只是为了解救主人公脱离苦难(以冤情大白或宽大处理构成情节转折点),不如说更为了拯救领导干部自己的灵魂(忏悔自责,检讨过失才是情绪与情节发展的主线)。这类文革故事,用的是包公戏的模式,骨子里却是列夫·托尔斯泰的主题。不同的是,聂赫留道夫是以贵族身分作自我忏悔,而《重逢》、《记忆》都是文革后的受害被审者

(当初的造反派、反革命)一厢情愿地希望与想像迫害者(干部)需要忏悔。

还有一种来自上级领导的解救也值得讨论，那就是帮助受难主人公的是“贪官污吏”，或至少不是正面、正派的人物。《棋王》中王一生最后是在文教书记“挂了电话”以后才能参加地区象棋大赛才能完成“凡夫俗子也是英雄”的小说主题，但上海知青脚卵为求书记开后门付出了家传珍贵棋具的代价，为此王一生气愤多过感谢。《啊!》中对吴仲义宽大处理的是政工干部贾大真，但其实吴的整个案件都是因为贾大真的职业整人嗜好才会产生。吴不知内情，还要感激贾大真掌握政策有分寸，能高抬贵手。《桑树坪纪事》里的金斗，既捉弄、利用、欺负知青主人公，残酷迫害自已的媳妇，但又真心为村民谋利益，有时也帮助主人公，是个比较更复杂一些的基层干部。所有这些不是“清官”的上级帮助受难主人公的情节，虽然在叙事结构上的功能可能不是那么重要，却使小说形态的文革图景显得更加复杂一些。

23　主人公在灾难结束前病故或死于意外

除了获得异性的爱情、朋友长者的指引以及亲人或上级的援救以外，主人公还有最后一条路可以脱离苦难，那就是在文革结束之前不幸病故或死于意外。出现这个情节的小说，在五十部代表作品范围里，至少有八部。采用“情节功能 23”，是叙事结构设置上的一项重大选择。意味着小说的主要情节线索就此中断。这将近五分之一的“文革故事”，是没有“雨过天青”的“文革后”的。

《伤痕》中王晓华的母亲，是在文革刚结束，她的叛徒罪名刚获平反时病故的——女儿再也见不到因划清界线九年未见面的母亲，这是小说营造悲剧气氛的焦点所在。藏了多年"如意"作为信物的石大爷，也在文革后不久因心肌梗塞而死——可怜半生爱情无疾而终。而小镇上的"将军"，还有史铁生短篇中教孙子数星星的"奶奶"，都已经差不多熬过了漫长的文革，却都在文革后期病故。将军是有革命地位的人，所以他的死也颇有英雄气概：将军原先已在1975年得到平反准备复出了，但在1976年初为悼念周恩来而与镇长发生冲突，一病不起——

> 他在昏睡中，体温有时候升得很高。这时候，他无神的眼睛就直定定地瞪着天花板，时而狂怒地吼叫，时而梦呓般呢喃。
>
> 突然有一天，将军完完全全清醒过来。他轮流巡视着一张张悲伤、呆滞而忽然现出慌乱神色的脸，一边喘息，一边微笑，用十分清晰的声音，艰难地说："你们，不要赶我走…… 我要在这儿看园子……不过、你们得种树……修路……挖河……你们不会赶我走吧？啊，这就好……"
>
> 将军死了。他把崇高的荣誉，永久地留给了小镇人。[35]

与将军轰轰烈烈的死形成鲜明对照的是史铁生笔下奶奶的死。奶奶做了摘帽地主，被改造被冷落几十年，所以死也默然无声：

> 那是一九七五年，奶奶七十三岁。那夜奶奶没有再醒

[35] 陈世旭：《小镇上的将军》，《人民文学》，1979年第2期（2月）。

来。我发现的时候，她的身体已经变凉，估计是脑溢血。很可能是脑溢血。[36]

小时候，奶奶就跟“我”讲人死了以后的故事。“奶奶讲的故事与众不同，她不是说地上死一个人，天上就熄灭了一颗星星，而是说，地上死了一个人，天上就又多了一个星星。”现在奶奶死了，“给奶奶穿鞋的时候我哭了。那双小脚儿，似乎只是一个大拇趾和一个脚后跟。这双脚走过了多少路呵。这双脚曾经也是能蹦能跳的。如今走到了头。也许她还在走，走进了天国，在宇宙中变成了一颗星星……老海棠树还活着，枝叶间，星星在天上。我认定那是奶奶的星星……”[37]

儒家文化与各种宗教文化之间区别之一，就是由对死亡的共同困惑所引出的不同的超越死亡的方法：宗教假设灵魂不死，儒家则借子孙延续死亡之后的生命。而史铁生的“文革小说”正在用儒学子孙延续（奶奶与孙子）的方式，在讨论灵魂不灭（天上的星星）的宗教课题。

上述这些主人公在文革将结束或刚结束时病故的情节，或证明文革的悲惨后果，或歌颂领袖的政治胸怀，或探究生命与死亡的神秘苍凉。虽然描写动机和意义指涉迥然有异，但在叙事模式中的功能却是一样的：第一，都出现在小说将近结尾之处，既使故事有悲剧收场，又给叙事者留下最后感慨的篇幅；第二，病故的主人公一定不是叙事者，因此死者的故事在小说里是被人叙说被人观察被人同情的；第三，叙事者必定同病故的主人公

[36] 《奶奶的星星》，《作家》1984年第4期（4月）。

[37] 同注26。

有亲密良好的关系。或是亲人(《奶奶的星星》中是孙子、《伤痕》里是女儿),或是好友(《如意》中的中学教师"我"在文革中与校工石义海有患难之交),或是拥护他的群众(《小镇上的将军》);第四,叙事者与主人公在文革过程中一定有过一些误会、纠纷乃至冲突,后来一定和解。这个由误会冲突到谅解的过程,也正是小说情节上的主要戏剧性线索(王晓华与母亲划清界线、"我"怀疑石大爷的古怪行为、小镇居民不理解将军为什么是叛徒、孙子也困惑于奶奶的地主身分);第五,主人公在光明即将或已经来临时死去,可使叙事者以伤感、内疚的基调抒情。

但如果主人公不是死于自然疾病,而是死于某种和苦难环境有关的意外;或者像《这是一片神奇的土地》中的副指导员李晓燕那样,死于在不自然情况下的突发急病(开垦北大荒陷于沼泽地后感染到"出血热"),这时主人公的死亡情节就会有不同的功能,而非上面的五点分析所能概括。最大的不同是意外死亡的主人公都比较年轻,他们的死亡方式增强了故事的戏剧性,也增加了文革苦难的浪漫色彩。比如《这是一片神奇的土地》,实际上这是一片荒凉的土地、灾难的土地:叙事者"我"的妹妹在"我"的眼前身陷沼泽而惨死,"我"的恋人李晓燕在"我"的怀中因出血热而死;"我"的情敌兼救命恩人则被狼吃掉死无完尸……但这样一个悲惨的故事却被梁晓声写成知青运动的浪漫赞歌:"我们经历了北大荒的'大烟泡',经历了开垦这块神奇的土地的无比艰辛和喜悦,从此,离开也罢,躺下也罢,无论任何艰难困苦,都不会在我们心头上引起畏惧,都休想叫我们屈服……呵,北大荒!"除了作家的豪言壮语之外,作品中的浪漫色彩,相当大的程度上还是因为几个主要人物的神奇的死亡方式。同样的浪漫也出现在《爬满青藤的木屋》里,强壮愚蠢的看林人的俊

媳妇，看上了来山里改造的断臂知青——整个故事的设计都有些做作，很像颠倒过来的《查特莱夫人的情人》：不是情欲战胜礼教，而是文明战胜野蛮。直到最后一段写盘青青与一把手迎着山火私奔，才将小说推向神奇。最后两人下落不明，大概是死于山火，死于灾难，死于文革（在爱情中永生）。但又没有明写，也可能远去他乡，幸福生活[38]。死亡情节有这样多层次的叙述功效，当然不只这一篇。《飞过蓝天》中"晶晶"死于前主人"麻雀"的猎枪下，也是一个一石数鸟的情节。既是对颓唐知青麻雀的一种惩罚：为了回城居然将心爱的鸟儿送给乡村土皇帝，现在醉酒打死了千里迢迢飞回来找他的爱鸟"晶晶"；同时也是对主要角色之一的鸟儿"晶晶"的忠诚、顽强的一种歌颂；歌颂里又暗示理想忠诚的现实悲惨后果。

有一点，不管主人公是死于自然疾病或是死于某种意外，"情节功能23"总是出现在小说的结尾，总是灾难故事顺时序发展的一个平铺直叙的自然收束。不像上一章讨论的自杀情节，事件大都出现在"文革初"，但多数由叙述者在"文革后"回忆倒叙。

---

[38] 小说里明明给男女主人公的结局留下了空白，"盘青青和李幸福是死是活，谁晓得？"（古华：《爬满青藤的木屋》，香港：大地图书有限公司，1988年，页105。）但居然有人知道，那就是作者，在《木屋，古老的木屋——关于〈爬满青藤的木屋〉》（《小说选刊》，北京，1981年第9期〔9月〕，页74—76）一文中，作者说"森林山火之后，盘青青和李幸福终于赢得了他们的幸福。"当然作品发表以后，作者本人也并不拥有特殊的解说权。怎么幸福法呢？远走他乡，或在爱情中永生？我们还是不知道。在上面这篇文章里，古华说故事的"原型看林人将知青、女人都打成终身残废。"但在另一篇访问记中，古华却说守林人却在杀死知青和女人后自杀。（见《古华谈〈爬满青藤的木屋〉》，《作品与争鸣》，1981年第8期，页76）。显然，在解释这个故事的原型时，我们看到作者的文革记忆也常常在修改之中。

第 4 章

“文革叙述”中的反思与忏悔

24　灾难之后，女主人公原先的感情缺憾得到弥补，生活更加幸福

本书所讨论的“文革故事”，都是在文革之后所写。文革如果不过去，就不会有这样一些“文革故事”。（1966—1976年间中国大陆也有不少描写文革的“文学”，但完全是另外一种风貌。）但这些在“文革后”写成的有关文革的故事，是否描写“文革后”的情况，却取决于不同叙说者的不同叙述策略。在某种程度上，也反映着听故事的人们的不同接受需要。

仅以50篇小说作统计，描写“文革后”状况的作品接近三分之二（32部，占总数的64%）。[1]当然，都让读者看到文革已经过

[1]　另外三分之一没有描写“文革后”状况的作品，在叙事结构上基本上可分成两种情况。第一种情况是主人公在“文革”中死亡。这类作品一般都出现“情节功能16”或“情节功能23”：主人公或在文革初灾难来临时自杀（《枫》、《我是谁?》），或在文革后期无法熬过灾难（《小镇上的将军》、《爬满青藤的木屋》、《波动》）。第二种情况是作品只叙述“文革”中的一个横截面。虽然全部故事只发生在“文革”中的一段时期，但故事自身仍有灾难之来临、忍受及过去诸阶段，如《飞天》、《白色鸟》、《在没有航标的河流上》、《啊!》、《棋王》、《透明的红萝卜》、《墓场与鲜花》，等等。

去，处理"文革后"状况的叙述方式也很不相同。初步归纳，大致有三。

第一，大部分的故事都发生在文革之中，平铺直述主人公的受难经过，但终于文革结束，灾难过去，主人公可以重见天日。"文革后"状态在情节层面所占篇幅不多，但标示着故事的结局，也显示着故事的意义。《芙蓉镇》、《血色黄昏》、《晚霞消失的时候》、《洗礼》、《流逝》等都可列入此类。这也是"文革故事"最典型的一种叙说法。

第二，大部分的故事都发生在文革之后，文革主要是以回叙(analepsis)的形式穿插在"现在"的故事中，文革的灾难性后果处处存在于"今天"的"现实"之中。比较明显的例子有《记忆》、《重逢》、《辘轳把胡同九号》、《一九八六年》、《蝴蝶》、《今夜有暴风雪》、《人啊，人!》、《金牧场》等。

第三，几乎全部的故事都发生在文革之中，仅有少数几段议论文字写于文革之后的角度，却构成了对整个故事的一种非常重要的"预叙"(prolepsis)。这类作品数量最多，如《这是一片神奇的土地》、《我遥远的清平湾》、《奶奶的星星》、《氤氲》、《死——给"文革"》、《错误》、《如意》、《绿化树》、《桑树坪纪事》、《插队的故事》、《叔叔的故事》、《动物凶猛》等。

虽然，大部分主人公都能够熬过苦难，逃出生天，但男女主角在文革后的境况、心情却有明显不同："文革故事"中的女主角们，在文革以后的生活大都比以前（不仅是比文革之中落难时，而且也比文革之前未落难时）更加幸福。这生活幸福不仅是指社会地位上升、经济状况改善，更是特指女主人公们文革之前在爱情与家庭生活方面的某种不如意处、某种缺憾（如情节功能

2所显示)，在文革后得到相当程度的弥补。这个在很多文革小说中普遍出现的情节呼应，并非偶然巧合，而是出于某种意义结构上的设计需要。本节要讨论的情节功能24，使得女主人公们虽然在文革中饱受创伤历经磨难，但最后——不仅在事序逻辑的"最后"，而且也在文本安排、话语叙述的"最后"——却有可能发现：文革这件"坏事"，在她们的生活道路中归根到底，产生了"好的结果"。[2]

还是先看看因为刘晓庆的电影演绎而成为广为人知的"文革故事"女主角"芙蓉姐"胡玉音。落难前她的豆腐摊生意兴隆，她和黎桂桂小夫妻还盖了楼房。但幸福生活中隐藏着两个难言的缺憾：一是她和支书黎满庚一段微妙感情没有成功，只好转为兄妹之谊；二是她和黎桂桂"成亲六七年了，夫妻恩爱，却没有子嗣信息……"[3]小说第一章有相当篇幅渲染小夫妻因不育而生的烦恼，桂桂"背着人(包括自己女人)，偷偷吃下过几副狗肾，猪豪筋"，也谈及去医院检查，玉音甚至还想到过"请个人试一试……"[4]可见没有子女构成了胡玉音文革前幸福生活中的一个重要缺憾。到了小说最后一章，即文革后的1979年，胡玉音摘去了富农帽子，恢复小业主成分，并归还楼屋产权，她又重新当上了青石板街街办豆腐店服务员。乍一看女主角的生活位置与落难前一模一样，其实，因为男人已由年轻屠夫黎桂桂换成县

[2] 这也许只是巧合：在大部分本文涉及的"文革小说"已经发表以后，1986年邓小平对外国记者说："对那件事情(指文革)，看起来是坏事，但是归根到底是好事，使人们思考，促使人们认识我们的弊端在哪里。毛主席经常讲坏事转化为好事，就是善于总结'文化大革命'的经验，提出一些改革的措施，政治上、经济上改变我们的面貌。"见《文革由坏事变好事》，香港：《明报》，1997年2月5日。

[3] 古华：《芙蓉镇》，页30—31。

[4] 古华：《芙蓉镇》，面31—32。

文化馆副馆长秦书田，与镇领导的关系也因文革风雨而更密切了（旧情人、大队支书黎满庚因文革初背叛了胡玉音至今内疚；性无能的男性朋友谷燕山又当了镇委书记），所以芙蓉姐文革后整体的生活状态显然比文革前更好。更重要的是，秦书田代替黎桂桂，不仅是书生取代屠夫，更为女主角带来了儿子军军。于是，文革前最大的缺憾通过灾难而得到弥补——小孩不是文革以后才出生，而是降生于文革中最艰难的时刻：秦判刑劳改，胡每日扫街，儿子出生全靠退伍军人谷燕山及过路解放军军车的帮助。这个微妙的象征，也意味文革后的幸福，也是靠文革之中某些光明力量的抗争与拯救。

在因为受到批判而知名的长篇《人啊，人！》中，大学中文系总支书记孙悦虽然身份经历迥异于豆腐女胡玉音，对"幸福"的要求、对"缺憾"的理解也很不同。孙悦大学毕业留校，颇得领导赏识，丈夫赵振环是同学中的美男子。可以说女主人公整体生活状态不差。经过一二十年折腾，到文革以后，工作方面，孙悦升为总支书记；生活方面，身边不乏许恒忠式的实惠的追求者，文革初背叛自己的前夫赵振环也回来求饶，但孙悦最后终于和苦恋了几十年的理想情人何荆夫结合。不仅政治社会地位提高，情感生活中的"错误"也因为灾难与灾难之过去而得到"拨乱反正"。

类似的女主角在文革后得到"幸福"或"优胜"结局的例子很多。韦君宜《洗礼》中的刘丽文在文革前宁可不当"首长夫人"，身为普通机关人员与记者祁原婚后只住一间单身宿舍。文革后刘丽文重新得到爱情又成为省委副书记王辉凡的夫人，自己仍以"首长夫人"的特殊身份担任省报特约记者。王安忆《流逝》中的欧阳端丽文革前是上海资本家家庭中的小姐，生活虽富足却没有独立的劳动、生活能力。文革后落实政策家庭环境再次富

足，但女主角不会劳动的缺点（她自己也觉得是缺憾）已得到了纠正。在《晚霞消失的时候》里，虽然女主角南珊文革前在公园偶识李淮平时已显示出智力、修养、才能上的优越，但毕竟她是前国民党将领之女，家庭背景只是"统战对象"。这种政治文化地位上的劣势在后来的抄家过程中显露无遗。等到小说第四章文革后男女主人公在泰山之巅对文革风云"大彻大悟"之时，南珊身为接待外宾的翻译，先前的政治文化劣势已转化为可以在哲理上开导男主角并婉言拒绝男主角求爱并的优势地位了。

当然，并不是所有文革故事的女主角都比文革前（灾难前）幸福，有些灾祸的后果是无法以平反弥补的，比如《伤痕》中王晓华之丧母，比如《记忆》中电影放映员在几十年劳改中失去青春。不过这些伤痕文学作品在渲染痛苦时，也总会给女主人公在文革后安排一个有希望的处境和相当积极的心情。王晓华在小说结尾"觉得浑身的热血一下子都在往上沸涌。"[5]秦部长在文革后重见方丽茹，虽然三十四五岁的她，"看上去却简直是个孩子们已经上中学、上大学，四十大几的近老年的妇人了"，但"她没有悲伤，没有怨恨，没有愤慨。"小说怎么总结回首她所经历的苦难呢？"是的，她没有被摧垮，没有被压碎。像一粒被轻率地抛到岩石堆上的种子，她从缝隙中找到了土壤，伸进了细根，钻出了嫩芽，独立地、胜利地生存下来了。"[6]

即便灾难恶果已无法弥补，但能渡过灾难已是胜利。更何况在很多情况下，女主人公还能在渡过灾难之后得到从前得不

---

[5] 卢新华：《伤痕》，《中国新文艺大系·短篇小说集 1977—1982》，上卷，页147。

[6] 张弦：《记忆》，《中国新文艺大系·短篇小说集 1977—1982》，上卷，页292。

到的东西(爱情、子嗣、劳动能力、文化优势,等等),所以灾难是有价值的——无论是获奖短篇《记忆》,或是热门电影《芙蓉镇》,还是饱受批判的《人啊,人!》,其实传递的是同一个信念。作家们基本上也用秦部长假设方丽茹回顾灾难的方式来假设大众读者的文革反思:“她懂得她的遭遇并非由某一个人、某一种偶然的原因所造成,也并非她一个人所独有。她没有能力对摧残她的那些岁月作出科学的评价,但她确信历史的长河不会倒流。当明丽的阳光已照在窗前的时候,人们不总是带着宽慰的微笑,去回忆昨夜的噩梦,并随即挥一挥手,力图把它忘却得越干净越好吗?”[7]吊诡的是,这段鼓吹忘却的文字出自于一篇题为《记忆》的小说。刘裘蒂在翻译费修珊和劳德瑞的《见证的危机》(Shoshana Felman & Dori Laub: *Testimony*)时论述“见证在心理分析理论中扮演的双重角色:它一方面借着对尘封往事的‘重演’而迫使当事者面对不敢回想的往事;另一方面希望这种痛苦的‘口述’经验能化解事件的纠葛与诅咒,使见证人在回想起伤痛的同时,‘忘却’事件的恐怖。”[8]在某种意义上,我们所讨论的小说形式的文革叙述,在同时扮演这两种角色时不无混淆:“忘却”成了集体记忆的一种功能,“叙述”便是一个相当有效的疗程。

同样是让女性角色在文革后生活幸福,也有些作品试图对大众所认同的幸福结局模式作出一点修改和挑战。在《玫瑰门》中,司猗纹晚年瘫痪在床,由她所不喜欢的媳妇竹西每天伺候,每延长一天生命都仿佛多受一分痛苦。《一九八六年》中疯子的妻子在文革后“感觉到”丈夫暴尸街头,却松了一口气,放下了沉重的心理负担后和新丈夫一起开始新的幸福生活。对女主人公

[7] 同注6。

[8] 台北:麦田出版股份有限公司,1998年,页7。

们普遍的幸福结局，余华的反讽虽然用意独特，却并未引起读者、评家的广泛注意。大部分文革后的中文读者（不仅仅是在中国大陆），似乎都更愿意接受胡玉音式的文革故事的结局。

对本书的研究来说，重要的还不是大部分文革故事的女主人公共享一个相似（乃至相同）的幸福结局，而是这种幸福结局在叙事秩序上的惊人的一致性：几乎所有女主角在文革后生活更加幸福、缺憾得到弥补的情节，都出现在小说的最后一章甚至最后一节甚至最后一段文字："谁笑到最后，谁笑得最好"。

不仅在顺时序讲述文革故事的叙事模式（如《芙蓉镇》）中，胡玉音重新当上青石板街街办豆腐店服务员（以及秦书田、谷燕山的升官动向等），出现在这部长达232页的长篇小说的第232页上。就是在第二种全部"文革故事"均由"文革后"场景来倒叙回述的叙事模式（如《人啊，人！》）中，孙悦经过反复犹豫终于选择何荆夫的决定，也是直到小说最后一节才完成。小说的最后一句，便是孙的前夫带着愧意向孙悦何荆夫写信祝贺。一边有女儿劝她再婚，一边还有负心前夫在求她宽恕——这是不是一个女作家所能给予她的女主人公最大的满足与最后的胜利？[9]

25　灾难之后，女主人公的敌人受到惩罚（有人对灾难负责）

"文革故事"中的大部分女主人公不仅在文革后生活更加幸

---

[9]　而在第三种用今日之议论来感叹文革往事的叙事模式中，如《我的遥远的清平湾》、《这是一片神奇的土地》等，均少有女主角贯穿始终。我们稍后将会讨论，为什么这类作品中的以"文革后"角度回忆往事并抒情的叙事者，多数都是男性主人公。

福、缺憾得到弥补，而且她们在回首灾难时总可以找到具体的“敌人”，而且这“敌人”总会在灾难过后得到某种“惩罚”。

这里所谓的“敌人”，一是指曾经导致她们陷入灾难的人，那些在灾难来临时迫害或背叛她们的人；二是指女主人公在感情上十分厌恶憎恨的人。[10]

在灾难过去之后，通常女主人公比较能够找到她的“敌人”，即她认为应对她的灾难负责的人。一般文革小说在写到女主人公的幸福结局时，总不忘交代她的“敌人”的最新情况（通常是倒霉、受惩罚的近况）。而女主人公也对她的“敌人”的近况十分之关心留意。《芙蓉镇》最后一页，写王秋赦遭撤职后发疯，“每天都在新街、老街游来荡去，褴褛的衣衫前襟挂满了金光闪闪的像章，声音凄凉地叫喊着：‘千万不要忘记啊——！’‘文化大革命，五六年又来一次啊——！’‘阶级斗争，你死我活啊——！’”对于这像幽灵鬼魂般徘徊在芙蓉镇上的王疯子的叫喊，男人们的反应都比较冷静。支书黎满庚在文革中不无道德过失（违心向组织出卖胡玉音），所以在文革后他也站在道德角度上说王秋赦“疯得活该”；退伍军人谷燕山过去只是粮站主任，饱受没有权力之苦，现在升任镇委书记，考虑的也是政治措施，“打算立即派人把王秋赦送到州立精神病院去治病，叫做送瘟神”；而舞文弄墨的秦书田，则像一般的知识分子那样，喜欢站在历史的高度，感慨王疯子的叫喊是“一个可悲可叹的时代的尾音。”惟独女主人公胡玉音，“听见王疯子的叫声”便“失手打落过汤碗”。可见只

[10] 这两种人大部分时候是重合的：害她的人便是为她所恨的人。但偶尔两者也不完全等同，比如《记忆》中的方丽茹并不怎么仇恨当年重判她的秦部长；《人啊，人！》中连累孙悦在文革初被斗的是奚流，孙悦最讨厌的却似乎是奚流的后妻陈玉立，等等

有女主人公仍然将王秋赦看作是她的敌人且依然憎恨、厌恶、惊慌、害怕……《洗礼》中的女主角刘丽文是个知识分子型的干部，在几十年的政治风云变幻与生活磨难中，最讨厌最仇视的具体个人，便是她的情敌贾漪。文革前刘丽文与王辉凡离婚后，贾漪成了王辉凡的夫人。但在灾难来临时，贾漪弃王而走，嫁给了造反派头头罗射洪。在运动中期下干校时，罗射洪也成为"五·一六分子"而被批斗，同时他受到了贾漪的"反戈一击"。对此小说描写刘丽文感到了一种女性的气愤："这个女人！竟然为了洗清自己而出面诬陷自己先后两个丈夫；气得刘丽文只觉得这真是妇女的耻辱。"[11]但什么是"妇女的耻辱"呢？这倒是一个颇值得探究的概念。是女人不应该诬陷自己的丈夫呢？还是可以对不起第一个丈夫却不应该诬陷先后两个丈夫？或者女人（也是"人"）根本就不应该诬陷任何人？……而在整部小说的"尾声"一节乃至最后几行文字，刘丽文无暇总结感慨文革，却仍念念不忘贾漪：这时刘丽文已和新任省委副书记王辉凡复婚，贾漪则又嫁给了年迈的省委正书记老苗。不过老苗即将退休，等待接班掌权的正是王辉凡！贾漪见到刘丽文，故作高傲，其实心里嫉妒——至少这是刘丽文的感觉："她作出高傲的样子，但是私生活上的胜利者明明是我，就是从政治上我也没有输。……"[12]仔细回想，在刘丽文贯穿全篇的叙述中，贾漪一次次想嫁有权者，但每次结婚以后男人就失势——这是不是女作家特别设计的惩罚女人的方式？女主人公要在"文革小说"的最后一笔面对她的敌人赢这一口气，还能有比上述刘丽文最后的手记更具戏剧性与象征性吗？

---

［11］ 韦君宜：《洗礼》，《中国新文艺大系·中篇小说集 1977—1982》，上卷，页201。

［12］ 见注 9，页 228。

出于同样的道理,《人啊,人!》中女主角孙悦所讨厌的人物,在小说快要结束时都遇到各种惩罚:批判何荆夫人道主义研究的"左派"游若水被领导逼着很不情愿地当"枪手";思想僵化的奚流不仅遭到亲生儿子的反叛,而且他的极左政策也渐为文革后的开放形势所不容;负心汉赵振环则含羞忍辱跑来求孙悦原谅又被拒绝。……但比起对陈玉立、兰香等女人的低贬描写来,孙悦(及小说叙述者)对以上几个男人的愤怒可以说是很节制的。从女主人公的角度看《人啊,人!》,读者不难发现凡是有负于女主角的男人,不管是政治上的连累(奚流),还是情感上的背叛(赵振环),他们都会再碰到蛇一样的坏女人(陈玉立、兰香)……在女主角惩罚她的"敌人"方面,受批判的作品《人啊,人!》与获奖小说《洗礼》,可以说是各出奇招,但异曲同工。

到目前为止,本书一直避免直接讨论作家的情况,而只是阅读解析具体的文本。如果将《附录二》中的"文革小说"作者的生平资料作为文本解读的并置的注脚看,我们不难从中找到某些作家的共同背景对书写"文革记忆"所产生的规律性的影响。譬如在文革期间离开农村上大学的所谓工农兵大学生梁晓声、张承志等,与在文革后考进大学的郑义、马原、陈建功、韩少功、陈村等,在是否对红卫兵经历忏悔的问题上,态度就有明显不同;而从未进大学的残雪、阿城、王朔等人的创作风貌则更是另一番景象。又如很多畅销文革故事的作者,古华、周克芹、张弦、叶蔚林等,成名之前都有在地区文化馆或剧团工作的经验。但更有意思的情况是,作家的背景、处境、倾向或流派,常常并不一定对应着创作与文本的差异。我们会发现经历、个性及处境极不相同的作家(如延安背景的老革命韦君宜,与文革后饱受批判的戴厚英),在有关文革的文本中却遵循着共同的叙事与情感逻辑。

在艺术流派上风马牛不相关的张承志与张贤亮，在多情地感谢北方大地时，有时也使用类似的语言。以后，我们还会涉及更多这类的情况。

将种种女主人公的“文革故事”的结局放在一起看，才可发现《玫瑰门》的特别之处，才可理解铁凝对“文革故事”的一般模式作了怎样的挑战并在无意间又如何受到制约。最明显的挑战是司猗纹在文革之后继续受苦——很少有文革故事的女主角（注意：男主角是另一回事），在国家“雨过天青”后却卧病在床饱受折磨。有几次，司猗纹想借文革后的形势及画家孙女的成就，来气气抢占了四合院北屋多年了的街道造反派罗大妈（就像刘丽文气贾漪、孙悦恨陈玉立一样），但效果都不怎么好。关键是，司猗纹有时弄不清楚她的“敌人”究竟是谁？有时她也许觉得媳妇竹西孙女苏眉比罗大妈更令她生气。可见司猗纹的思路、情感、心理及潜意识，看来并非只沿着反思文革而存在——这是她和孙悦、刘丽文的不同之处，也是80年代后期的铁凝与70年代末的戴厚英、韦君宜的区别所在。在另一方面，尽管《玫瑰门》有意从女性角度出发改写文革故事的一般格局，但仍有一些微妙的细节，在证明有关文革的某些叙事法则几乎无所不在：比如小说中描写罗大妈文革后给司猗纹及竹西交房租，便是一个处理得极微妙的惩罚“敌人”细节。罗大妈找借口不想搬去某新大楼，竹西装模作样，只是不松口，其实就是坚持要当年的造反派归还抢占（虽然是司猗纹邀请来抢占）的私房。另一个同样耐人寻味的细节是司猗纹在瘫痪之后仍由苏眉抬扶坐轿车去看了一眼几十年前的情人、现已衰老的高干华致远。这不也是某种形式的“缺憾弥补”吗？

除了《玫瑰门》这个罕见的例外，大部分本节讨论的憎恶或

报应形式的“复仇”情节，都说明站在女主人公的角度回首文革，灾难是可以找到具体的人来负责的。换言之，文革这场政治运动及其种种恶性成果，并不只是抽象的历史必然性或玄奥的历史偶然性所造成，而是有具体的特定的人为因素存在。这些女主人公的“文革后反思”，是组成“文革叙述”不同意义结构的一条重要线索。

26 灾难之后，男主人公获更高官职，地位上升

能够活到文革之后的“文革小说”中的男主人公，在灾难以后大都也有一个“幸福结局”，但形式与内容却与女主人公的Happy Ending显然不同。对女主人公来说，“幸福结局”主要是指情感与家庭生活方面的缺憾（没有子女、爱错人等等）得到弥补。一般说来她们的政治地位在文革前后变化不大：胡玉音1964年与1979年都在芙蓉镇青石板街卖豆腐，工作内容没有变化，只是从个体户变成集体企业的职工。刘丽文大跃进时是“首长夫人”、省报记者；文革后还是“首长夫人”兼省报特约记者。孙悦在运动前后职位略有提升，但也一直在中文系工作。《蝴蝶》中的上海籍女医生文革后似乎仍在农村。《流逝》中的女主角到小说结尾，虽然性情想法有变，但社会身份、政治地位可以说也没有什么变化。……

但对男主人公来说，幸福结局多数表现在吃尽苦中苦后，能获得比文革前更高的官职，其社会政治地位在灾难之后明显上升。前县文化馆员秦书田平反后当上了文化馆副馆长，原粮站主任谷燕山升任镇委书记。王辉凡文革前是省计委主任，文革

后升为省委副书记，并且眼看就要接班当省委第一把手。《人啊，人!》男主角何荆夫运动前已是右派，后来至少被调回大学，重新做研究，政治身份有明显改善。张思远在文革爆发时是某城市的市委书记，运动后期便复职升官。《蝴蝶》历数每一个张思远担任过的官职，从50年代的市军事管制委员会副主任，到60年代的市委书记，再到70年代“三结合红色政权”中的市委第二把手，“一九七七年，粉碎四人帮以后，张思远升任省委副书记。一九七九年，张思远又调到北京，任国务院一个部的副部长。”作者恐怕读者在“市委书记”、“省委副书记”、“副部长”等一大堆官名面前分不清上下高低，所以特别强调“升任”、“调到北京”等关键字眼，以明确显示男主人公经过灾难以后政治社会地位的“升势”与“升幅”。还有，《重逢》中的朱春信文革初是“北宁市委主要领导干部”，文革后升任“主管组织、人事和政法的地委副书记”(拥有直接惩治或解救前造反派的权力)。还有，50年代因写诗而当右派的章永璘，灾难以后神采飞扬地脚踩“人民大会堂的红地毯”……甚至有的男主人公官职并无升迁，也会成为小说中特别强调的细节。《记忆》中秦慕平在文革前后均是宣传部长，一则可以显示他一如既往地做官，可是被他当年重罚的方丽茹已经损失了大半青春；二则对照他那专门整人的下属黄喜强从昔日文化局副局长，升至文革后的宣传部副部长，不也在揭露党的宣传系统内整人者升官的另一种趋势吗?

文革小说的叙事模式，归根到底是与其意义结构互相制约的。如何总结文革的教训，是“文革叙述”种种不同意义结构的共同的中心课题。在这个意义上，本章前三节所讨论的“情节功能24、25、26”有时会同时出现在一部作品中而互相配合——女主角能够弥补从前的情感缺憾，男主角能够复职升官。这可以

是同一个幸福结局分工合作的两个侧面。但是，在下一章里，我们将进一步辨析上述“分工合作”其实是有所偏重的，在“你了你的愿、我升我的官”之间，叙述结构常有微妙偏重与倾斜。这种叙述上的偏重倾斜不仅会直接导向不同的意义结构，而且也会使作品面向不同的读者群体。比如，同样出于女主人公的视角，胡玉音对秦书田官职的关注，就不如刘丽文对王辉凡的级别的重视；而刘丽文描述子女的篇幅又远远不及芙蓉姐。同样是以“坏事变好事”的哲理来赋予灾难某种积极意义，但什么是“好事”的内涵呢？是了却伦理情感上的宿愿（怨），还是更有权力忧国忧民？是建造一种能契合大众情感道德愿望（包括无意识中的赎罪需求）的民间的文革想像呢？还是构造一种主要满足知识分子忧国救世热忱的士大夫落难式的历史图景呢？——在这些“文革集体记忆”的不同整理、营造方案中，男女主人公在叙事层面上的角色分工，会有举足轻重的影响作用。

27　灾难之后，男主人公重游故地，感谢苦难

文革小说中的男主人公在获得平反、回到城市、复职升官之后，通常都要重游（或神游）受难之地。在现实生活中，很难找到统计材料来证明究竟有多少干部和错划右派在文革后曾经专程重访当初他们接受劳动改造的地方；真正成行重返（或者哪怕是重游）乡村的回城知青，人数恐怕也不会很多。但在中国当代文学中，几乎绝大多数的受难主人公都必须重新回到（或至少反复梦见）自己的受难之地，而且绝大多数都会在回首苦难历程时发现某种积极意义，并对苦难表示某种程度上的感激——这种“感

谢苦难”的态度，使得中国当代叙述文革的灾难文学，与世界上其他类型的灾难文学（比如英语文学中描写德国纳粹迫害犹太人、俄语文学描写第二次世界大战，或者在香港、台湾及海外创作的有关文革的文学，等等），都有很大的区别。

文革小说男主人公的重游故地，从社会身份与重游方式上看，可分为三类：即“干部重访旧地”；“右派神游故地”与“知青再次下乡”。但如果从重游的性质及其在“文革叙述”意义结构中的不同功能看，则基本上只有两个类型，即干部和右派的“感谢苦难历程”，与知识青年的“重新寻找理想”。

干部重访当年受难之地，常常故意不要司机、勤务兵的陪同与地方官员的接待（说明他们复职升官后已经可以而且应该有司机、勤务兵、地方官员的陪同接待）。虽然这些昔日的“走资派”（“叛徒”、“特务”、“反革命修正主义分子”等），当初可能也在工厂、街道、学校或其他基层单位被监督劳动，但在文学作品里（比方说在《蝴蝶》里，在李国文的获奖短篇《月食》里）被渲染描写的，几乎总是干部平反后重访“乡村”。似乎只有在乡村，主人公才真正可能获救。似乎只有乡村，才真正住着人民大众。

> 张思远这次的重返山村之行已经计划了许久了，已经下决心许久了……他终于离开了部长楼，而且，他坚持没有坐飞机和软席卧铺，坚持不准他的秘书预先挂长途电话通知当地各级领导准备接待……[13] 到达山村后，虽然也有少数山里人对他有些陌生客气，像应付长官，但大部分乡亲仍然非常热情。“多么好啊多么好！就像他从来没离开

[13] 见注11，页339。

过山村。一样的乡音，一样的乡情，一样的人心！一样的推推哪家的门都可以进，拿起哪家的筷子都可以吃，倒在哪一家的炕头都可以睡！……虽然也有不少的乡亲问起他的官职，并咋舌惊叹，还一致认为他的升官是一件好事，一件可喜可贺的事，但谁也没有把他当作"上级"看待。他说话既不拉长声，也没有那么多词儿，既不摇头摆尾，也不倒背上手踱来踱去，既不用事前斟词酌句，也不用事后为哪句话不当而追悔。无官一身轻！无官暖人心啊！没有平等，就没有友谊，正像没有土地就没有庄稼，没有核桃就没有核桃果。……现在，须发花白的张思远，身居高位的张副部长，又回到这童年般的喧闹中来了。重新造访的第一天，走到哪里都被山村的男女老幼所包围，被七嘴八舌的问候、说笑、祝福和诉说所包围。我们企盼过的，我们应允过的，我们拖欠过的，我们损害过的，终于我们要渐渐地兑现了。我们总算学会了一点儿东西。乡亲们，鲜红的甜枣，普落如雨！[14]

当然，张思远如果真的无官一身轻无官暖人心，小说的结构就被颠覆了。所以，张思远再留恋无官一身轻的乡村生活，他也还要再离开再回城，以证实、体现他这次重访旧地的意义：

张副部长的秘书很会办事情，在张思远悄悄地回到山村，在他重温了和饱尝了普通老百姓的好处与难处之后一周，当地领导接到了他的秘书的电话。立刻，领导人、接待

[14] 见注 11，页 345

> 人员、小汽车都来到了山村。……人们簇拥在一对巨石旁欢送他。别忘了我们！人们希望的不过如此。难道能够忘怀和违背这样的愿望吗？他含着泪坐到了司机旁的当地最尊贵的座位上。他的心留在了山村。他也把山村装到自己的心里，装到汽车上带走了。他一无所得？他满载而归。他丢了魂？他找到了魂……回去以后他面临的任务棘手而又大有可为，他什么都不怕了……[15]

果然，一定要回到城市、回到官位、回到（乃至超越）“文革前状态”，小说才可以正式结尾：“……最急需看的文件、信件和资料秘书已经送到了这里。秘书开列了一个月立刻要处理的事项清单，他拿起粗大的铅笔，他开始翻阅这些材料，一下子就钻进去了。他觉得有那么多人在注视他、支持他、期待他、鞭策他。明天他更忙。”[16]

显而易见，如果没有这一次重访受难之地，张副部长不会像现在这样全心全意为人民服务；如果没有受难经历，张思远便无法与乡亲民众如此亲密沟通；如果没有文革灾祸，市委张书记也不会受难，也不会感悟到自己在五六十年代的很多过失……所以，塞翁之马，焉知非福？……海外也有教授看法与张思远类似，如邹谠认为，“文革也使某些掌权者受到再教育。他们年轻时满怀理想投身革命，反对压迫和社会不公正，他们在中年时期成了掌权者、整人者。文革中的遭遇使他们反思中国政治制度中的法西斯主义，他们产生了改革党和国家制度的

[15] 见注 11，页 349。

[16] 见注 11，页 351。

愿望。”[17]

文学中的“错划右派”常常也像复出干部一样重访旧地感谢苦难。干部是故意不坐轿车不要当地干部接待，但平反后的“右派”(尤其是文人)，却不仅要在官员陪同下坐车重回受难之地，有时还要特别标明进口轿车的牌子：

> 还是在那种多雪的春天，我和省文化厅的负责人及制片厂的同志，分乘两辆“丰田”小轿车，带着一部根据我写的长篇小说拍摄的彩色宽银幕影片，到这个农场来举行答谢演出。电影放映完了，场长、书记们把我们送回招待所。……在深夜，我……从设备很好的招待所里悄悄走出来。月色朦胧，夜凉如冰。我没有惊动司机，独自一人踏上了通往一队的大路。……我虽然在这里度过了那么艰辛的生活，但也就是在这里开始认识到生活的美丽。马缨花、谢队长、海喜喜……虽然都和我失去了联系，但这些普通的体力劳动者心灵中的闪光点，和那宝石般的中指纹，已经溶进了我的血液中，成了我变为一种新的人的因素。[18]

在很多喜欢歌颂自己的劳动经验以及描述自己如何与民众建立情感纽带的当代作家中，张贤亮其实是比较坦白的：他在语言陈述上已清楚表明“我”和这些普通的体力劳动者之不同。“我”不仅坐“丰田”车住“设备很好的招待所”重访劳改农场，而且还有

---

[17] Tsou Tang, *The Cultural Revolution and Post – Mao Reforms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. pp. 148, 257, 302. 转引自徐友渔：《西方学者对中国文革的研究》，《二十一世纪》，总第31期(1995年10月)。

[18] 张贤亮：《绿化树》，页167。

更精彩的"神游"。"神游"并非发生在梦中或任何一个普通的时间和场所，而是出现在某种特定的时刻和地点：

> 一九八三年六月，我出席在首都北京召开的一次共和国重要会议。军乐队奏起庄严的国歌，我同国家和党的领导人，同来自全国各地各界有影响的人士一齐肃然起立，这时，我脑海里突然掠过了一个个我熟悉的形象。……我，一个出身于资产阶级家庭、接受过封建文化和资产阶级文化的知识分子，今天能负起振兴中华的历史使命，在人民大会堂同国家和党的领导人共商国事，我要永远记住在我的灵魂处在深渊的边缘时，是他们，那些普普通通的体力劳动者，给了我物质和精神力量，……是他们扶着我的两腋，开始踏上通往这座大会堂的一条红地毯的。啊，我的遍布于大江南北的，美丽而圣洁的'绿化树'啊！[19]

知识分子对民众的歌颂、美化以及对自己与民众的关系的想像，自"五四"新文学以来有了很复杂的变化。鲁迅在《一件小事》中描述车夫的高大，颇有些士大夫在反传统以后继续为忧国使命寻找精神支柱的意思；觉慧在《家》中感叹自己无力救鸣凤，则有意无意地在模仿19世纪俄罗斯文学中的"忏悔"姿态；沈从文赞美湘西村民之纯朴，可以说是想以传统"人生形式"对抗都市文明堕落及30年代左倾潮流；到《太阳照在桑干河上》（以及"太阳"照遍中国大陆）以后劳动者形象越来越完美，则是因为毛泽东主席提倡文学应该"为工农兵而创作，为工农兵所利用。"

[19]《绿化树》，页168—169。

而在张贤亮以上述“神游”为结尾的《绿化树》中，我们一方面看到知识分子的现实地位从来没有这么低下：仅因出身资产阶级及写诗便成为右派劳改入狱几十年。一方面又看到知识分子的心理优越感从来没有这么明显：“我”已成为“来自全国各地各界有影响的人士”之一了。不管是低于民众还是高于民众，这位被“人民”扶着两腋走进“人民大会堂”的男主人公，却既不是普通的“人”，也不是普通的“民”。受难之后再感谢苦难，这是文革小说男主人公们显示他们异于普通人的关键程序。不仅仅是王蒙、张贤亮或其他得奖作家才会感谢苦难，即使是在80年代被官方批判的所谓异端作家如戴厚英，也会让她笔下的最有独立思想的主人公，如右派何荆夫，在回顾苦难历程时“感谢母亲”：“我流浪，是为了生活，更是为了寻求，为了爱……一颗受到歪曲和伤害的心，怎样才不至于失去血气、停止跳动呢？它需要粮食的喂养，更需要精神的滋补。到哪里去找这种滋补？只能到人民中去，到母亲的怀抱里去。正如你失去了父爱，就更依恋母亲。我流浪，风餐露宿，但离母亲最近。我直接吸吮着她的乳汁，抚摸着她的胸膛。我看见了母亲的不加修饰的容颜，看到了她的美丽、优雅，也看到了她鬓边的白发，背上的伤痕。母亲的胸膛里装载着九亿儿女，没有歧视和偏爱。儿女们的不同命运牵扯着她的心，她有欢乐，又有痛苦；有时歌唱，有时呻吟。母亲给予我的不只是爱抚，更有鞭策。……”[20]

但是，值得深思的是，这种看似超越常人的“感谢苦难”的姿态，又是如何在阅读心理的层面，契合着文革后的某种“常人”意愿的呢？（否则，这些作品怎么会畅销获奖？）

---

[20] 《人啊，人！》，香港：远东评论社，1983，页90。

上述重游受难故地的情节，在叙述策略上有点类似鲁迅所开创的“离开—归来—再离开”的归乡模式。[21]但鲁迅的回乡，最后总是失望惆怅离去。文革后“复职干部”和“右派”知识分子却都能在重游故地时有所收获。这些“感谢苦难”的情节在“文革叙述”中的功能是基本相同的，都在证明文革如何“由坏事变成好事”。为什么当年流血受苦伤心地，今日重临会骄傲、兴奋、感激多于愤恨、耻辱和哀痛呢？关键是这个“临”字，即今日重游之身份。换言之，如果今天干部还是“走资派”，知识分子还是“右派”，同样面对乡村山河劳动百姓，还有什么可骄傲、兴奋、感激的呢？只是因为文革灾难下乡经历劳改痛苦，锻炼教育了受难者，使得他们（男主人公们）现在及日后可以更加胜任其干部或知识分子的使命职责，所以这苦难的昨天，才显得有价值。这也就是说，“坏事变好事”，即坏事是过程，好事是结果。因为最终导出“好”的结果，“坏”的过程才有意义。其实干部和“右派”知识分子真正所感谢的，是“苦难”的“结果”。

知识青年重回乡村的情况就有很大不同。神游、重游乃至重归乡村，是知青文学的重要主题，其创作成就与影响都超过属于伤痕文学范畴的哭诉下乡之苦的早期知青小说（如孔捷生《在小河那边》、叶辛《蹉跎岁月》等）。在“五十篇作品”中，知青小说，包括以知青生活为部分或全部故事背景的小说共有11部。[22]除了《飞过蓝天》、《棋王》、《血色黄昏》三篇以外，其余大部分知青

---

[21] 参见钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，北京大学出版社，1998，页42。

[22] 《飞过蓝天》、《这是一片神奇的土地》、《我的遥远的清平湾》、《错误》、《今夜有暴风雪》、《棋王》、《桑树坪纪事》、《插队的故事》、《血色黄昏》、《马桥辞典》、《金牧场》。

小说，都有一个返城以后重述下乡经历的回顾视角。《错误》、《桑树坪纪事》、《马桥辞典》是讲明在“今天”叙述“昨天”之故事（因而也就强调了这些旧案、民情和乡俗其实只是“故事”）。《今夜有暴风雪》写知青返城的混乱，全部故事背景都放在文革后。而《这是一片神奇的土地》、《我的遥远的清平湾》、《插队的故事》及《金牧场》则都在重新描述、重新评价、重新歌颂知青下乡之苦难历程。其中《插队的故事》的结构上，完完全全以一群北京知青重访陕北插队旧地的具体旅程为叙述主线。其实，在这“五十部作品”之外，还有很多著名的知青小说，也都表现知青希望（乃至实践）重返乡村的主题。如王安忆《本次列车终点》[23]，描述一个历经千辛万苦终于回到上海的知青，如何在大都市里找不到自己（物质及精神上）的“家”；孔捷生《南方的岸》[24]，在倾诉知青同类苦闷时更描写几个已回到广州的知青重赴海南岛，重新出征寻找青春与理想；张承志出色的短篇《绿夜》[25]，更让一个感伤多情的北京知青回城后重游内蒙插队故地，并感到他的“草原之梦”也可能破灭……

[23] 原载《上海文学》，1981年第10期（10月）；曾获1981年全国优秀短篇小说奖。

[24] 原载《十月》，1982年第2期（3月）。

[25] 原载《十月》，1982年第2期（3月）。笔者在1983年7月写了一篇4000字的评论：《张承志和张辛欣的梦》，主要就是比较《绿夜》与张辛欣的《我们这个年纪的梦》（《收获》，1982年第4期）在知青文学发展中的意义与影响。该文原来应该发表在《文艺理论研究》1983年第4期上，却因为当时所谓“清除精神污染”运动的影响，文章被临时抽掉　已经印好的上万本杂志，要全部作“技术处理”。一年多以后，曾被指派参加“技术处理”的当时仍在华东师范大学读硕士的著名评论家南帆，将被撕下的一份稿子，推荐到福州《当代文艺探索》（1982年第2期）发表。这是笔者第一次有机会亲身体会政治运动如何影响中国当代文学的创作、评论和出版。《张承志和张辛欣的梦》现已收入拙作《当代文学印象》（上海三联书店，1987年，页64—74）

在这种种描述知青生活的作品中，最有代表性也最有成绩的当然是史铁生的《插队的故事》。首先，在题目上标明"故事"，说明作者自己清楚意识，同时也明白告知读者：他笔下的插队经历（下乡苦难），并非历史，只是记忆；并非一种"事实"，而是一种"叙述"。同样的"故事"意识，使得王安忆得以解构干部右派等前辈的"苦难记忆"与"爱情神话"（《叔叔的故事》）。但史铁生要重新整理的，却是自己的经验。所以小说一方面和《我的遥远的清平湾》一样，真诚歌唱"我曾经在这里生活"的那一种一去不复返的青春热情，一方面又时时提醒读者（也提醒自己）：这是事后的重游，这是事后的记述，这是洗去痛苦后的平静，这是搅拌着苦难的青春。这其实也是史铁生创作的一贯特点：在某种真诚感人的浪漫抒情有可能沦入主流意识形态宣传模式之际，清醒地轻轻点出现实处境，使得他的叙事既抒情动人又不失反讽意味。比如在《我的遥远的清平湾》里，作者浓墨重彩描画黄土高原的风景："傍晚赶着牛回村的时候，最后一缕阳光照在风格崖畔上，红的。破老汉用镢把挑起一捆柴，扛着，一路走一路唱：'崖畔上开花崖畔上红，受苦人过得好光景……'声音拉得很长，虽不洪亮，但颤巍巍的，悠扬。碰巧了，崖顶上探出两个小脑瓜，竖着耳朵听一阵，跑了；可能是狐狸，也可能是野羊。"到此为止，好一幅充满浪漫野趣的图画。紧接着："不过，要想靠打猎为生可不行，野兽很少。我们那地方突出的特点是穷，穷山恶水，'好光景'永远是受苦人的一种盼望。"[26]前面的抒情是真诚的，后面的写实也是真实的，合起来便是史铁生的"黄土记忆"。又如史铁生由衷赞美他自己在山坡上的放牛生活：

[26] 《知青小说选》，页463。

秋天，在山里拦牛简直是一种享受。庄稼都收完了，地里光秃秃的，山洼、沟掌里的荒草却长得茂盛。把牛往沟里一轰，可以躺在沟门上睡觉；或是把牛赶上山，在上山的路口上坐下，看书。秋山的色彩也不再那么单调：半崖上小灌木的叶子红了，杜梨树的叶子黄了，酸枣棵子缀满了珊瑚珠似的小酸瘸……尤其是山坡上绽开了一丛丛野花，淡蓝色的，一丛挨着一丛，雾蒙蒙的。灰色的小田鼠从黄土坷垃后面探头探脑；野鸽子从悬崖上的洞里钻出来，"扑楞楞"飞上天；野鸡咕咕嘎嘎地叫，时而出现在崖顶上，时而又钻进了草丛……和牛在一起，也可谓其乐无穷了，不然怎么办呢？方圆十几里内看不见一个人，全是山。偶尔有拦羊的从山梁上走过，我呐喊两声。黑色的山羊在陡峭的岩壁上走，如走平地，远远看去像是悬挂着的棋盘；白色的绵羊走在下边，是白棋子。山沟里有泉水，渴了就喝，热了就脱个精光，洗一通。那生活倒是自由自在，就是常常饿肚子。[27]

在"和牛在一起，其乐无穷"与"不然怎么办"的问号之间，在"那生活倒是自由自在"与"就是常常饿肚子"当中，没有分段与语词转接，甚至没有句号。但恰恰是这种不露痕迹的转折，透出了史铁生牧牛野趣与黄土地情结后面的那一份无奈与悲凉。在农村因劳累导致两腿残废的史铁生，将他的知青生活描画得如此悠闲浪漫其乐无穷，可以说是既契合了歌颂知青理想旧梦的读者（及评论者）需求，又显示了一种无可奈何的微妙反讽。在《插队

[27] 《知青小说选》，页474—476。

的故事》里，这种知青寻找旧梦的旅程，就更加细节化、细腻化了。开篇第一句："去年我竟作梦似地回了趟陕北。""竟"说明此事很难或有违常理（因主人公此时已残废，行动不便，且有充分理由仇恨下乡苦难）；"作梦"既说明知青怀旧情切，也隐喻旧梦之虚幻；"回了趟"更说明只是重游而非重新下乡。"想回一趟陕北，回我当年插队的地方去看看，想了快十年了。"小说从这一梦想之旅的起程开始，最后一节则是主人公快要到达他在回城后朝思暮想的清平湾："汽车沿着山道颠簸，山转路回，心便一阵阵紧，忽然眼前一亮：那面高高的黄土崖出现在眼前，崖畔上站满了眺望的人。……"[28]对昔日插队生活的叙述全部建筑在重访旧地的一半旅程（去程）上。其中有对随随、怀雪儿、疤子、破老汉、张富贵、留小儿、英娥等受苦人生活的平静写实；有对山区雨景灾情、劳动辛苦及偷懒方法或乡间放电影、分猪肉等壮观有趣景象的生动记述；也有对小彬、刘溪、徐悦悦、金涛、王建军姐弟及女伴等知青下乡时候的种种生活恋爱玩笑细节的充满感情的追忆。史铁生的天才在于能以简单平淡的文字传递复杂含蓄的指涉。他一方面顽固、虔诚、不厌其烦地捍卫"知青记忆"的神圣与神秘："有人说，我们这些插过队的人总好念叨那些插队的日子，不是因为别的，只是因为我们最好的年华是在插队中度过的……得承认，这话说得很有些道理。不过我感觉说这话的人没插过队，否则他不会说只是因为。使我们记住那些日子的原因太多了。我常默默地去想，终于想不清楚。"但另一方面史铁生又清醒地警惕乃至拒绝将"知青记忆"过分美化理想化："发自心底想去插队的是极少数。像我这么随潮流，而

[28] 《插队的故事》，《中国新写实小说选》三联书店（香港）有限公司，1995，页167、290。

又怀了一堆空设的诗意去插队的就多些。更多数呢？其实都不想去，不得不去罢了；……今天有不少人说，那时多少多少万知青满怀豪情壮志，如何如何告别故乡，奔赴什么什么地方。感情常常影响了记忆。冷静下来便想起本不是那么回事。"[29]将神奇、神圣与神秘的知青旧梦"冷静"下来，史铁生重访旧地时的那份感慨，读来比张承志的草原记忆更平实，比韩少功的"归去来"更朴素，当然也比梁晓声的北大荒情怀更真切：

> 弄不清是不是在梦里。……现在这窑洞前可真冷清。窑已作了仓库。那群吵吵嚷嚷的少年都到哪儿去了？好像根本不曾来过。好像他们还在窑里，睡着懒觉。好像他们都去赶集了，买几筒罐头，吃罢就回来。好像他们都上山受苦去了，剩我一人在家做饭，一会就都会喊着饿回来的……。所能清楚的只一件事：他们都远离了清平湾，但他们无论在这星球的什么地方，都终生忘不了这窑洞、这山川、这天空、这土地人……"[30]

表面上，知识青年重新评价下乡苦难经历与干部、右派回顾劳改炼狱过程不无相似之处：都有些"感谢苦难"并论证文革"由坏事变好事"的倾向。但是细加辨察，可以见出其间的关键性的不同：干部和"右派"是因为坏事（文革灾难）最终导出了好的结果（文革后主人公地位明显高于文革前），所以（坏事）才变成好事。而对于知识青年来说，很多作品都描写主人公文革后回城

[29] 《中国新写实小说选》，页178。

[30] 《中国新写实小说选》，页286—287。此段文字连续出现两次，不知是有意强调，还是印刷错误。

也未见得有好的结果（比起下乡之前，状态并无明显改善），所以“坏事变成好事”这个主题在知青文学中，就必须论证为“坏事本身就是好事”，或曰坏事本身包含积极的意义（下乡受苦之时，也是青春迷人之日；劳累即锻炼；离开城市进入底层，才真正开始认识中国社会，真正接受了有别于官方宣传与学校课程的活生生的“再教育”等等）。换言之，同样是“塞翁失马”，干部、“右派”主人公是因文革之祸，得文革后之福；知青作家则强调下乡之祸，即青春之福。

重游受难旧地的不同反省姿态，最终会影响乃至决定文革叙述的不同类型。这一点将在第五章讨论。值得注意的是干部、“右派”知识分子和知识青年主人公这三种受难者身份与反省姿态之间的微妙关系。干部身份的主人公与“右派”知识分子角色持相似的感谢苦难姿态，一则是因为张思远、王辉凡等颇有书卷气及自省意识的干部，其实大都是文人作家（甚至是错划右派）的一厢情愿的想像；二则也说明章永璘等右派的内心颇有些忧国忧民的做官心态与士大夫优越感。而同样是“知识分子”，“错划右派”与知识青年在怀念苦难经历时的不同姿态，既是由于年龄、时代、文化背景之差异，也显示了读书人社会角色（及心态）在当代中国的某种转变。

另外，从叙述功能看，重游受难故地的情节可以成为从头至尾贯穿和支撑全部故事的叙事主线（《插队的故事》、《归去来》、《绿夜》、《月食》等），可以成为小说后半部分的重要章节（《蝴蝶》、《金牧场》等），也可能只占全篇结尾处的一二页篇幅（如《绿化树》）。但篇幅并不影响这个情节在整个文革故事意义结构中的重要性。只要有“重游旧地，感谢苦难”这个情节出现，这个情节在小说中就不会是可有可无、无关紧要的。

28 灾难之后，男主人公反思文革中的是非恩怨，找不到具体的敌人

文革小说中的男主人公在灾难过后，在获得平反恢复官职而且地位上升以后，当然要回顾反思文革期间的种种政治是非人事恩怨，当然会回想一下在自己灾难之时被谁出卖、侮辱或迫害。在对帮助拯救过他的人（及经历）表示感激的同时，耐人寻味的是男主人公的这种反思是非恩怨的过程，要比女主人公复杂困难得多。他们通常不能（也不会）像女性受难者那样主要凭感觉与情感就找到应该憎恨可以惩罚的具体的敌人（如情节功能 25 所示）。换言之，男主人公在反思文革时常常找不到具体的祸首和“坏人”来对这场灾难负责。文革当初就是以“审判”和“惩罚”的形式而展开的。但文革后的这一轮“审判惩罚”（至少在文学中），却是第一，没有“敌人”，所以无需惩罚；第二，有“敌人”，但无法惩罚；第三，有审判，却是错误的惩罚。

这三种男主人公的是非恩怨反思方式（文革后的审判惩罚方式）必须区分开来逐一讨论。

《蝴蝶》、《晚霞消失的时候》、《绿化树》、《插队的故事》及《一九八六年》等作品中的男主人公，在文革后回顾反思整个受难过程时，都发现并没有什么坏人可以归罪，也并没有具体的个人应对他们所承受的苦难负责。《蝴蝶》中冬冬曾在文革初的批斗会上打过父亲的耳光——这是张思远受难过程中最严重的一次打击。但小说后半部着力描写父子之间的沟通与理解。所以等到张思远平反复出时，已全无理由再记恨儿子了。至于背叛他

的第二位妻子美兰,因为张思远觉得自己当初对不起海云,所以美兰的背叛也可以看作是某种报应;而且张思远本来就不怎么爱美兰,所以当美兰贴出造反声明与他划清界限时,“对他几乎没有产生什么影响”;当美兰又来要求复婚主动认错时,张思远当然拒绝逃避——他对美兰早已无多少愤怒怨恨可言。除了冬冬和美兰以外,张思远在文革前后,虽然历经磨难,却确实无人可怨。这种“灾难过后全无怨恨”的情况不仅仅只出现在提倡“费厄泼赖应该实行”并主张“不轻易恨”的王蒙笔下,被认为是反映青年人信仰危机的《晚霞消失的时候》,男主角李淮平和长老高僧站在泰山之巅再回首文革恩仇乃至国共纷争,同样找不到任何可以或应该对灾难负责的“敌人”。类似的“恕道”也贯穿《插队的故事》。主人公在插队期间伤病致残,但回忆(乃至回到)清平湾,小说里尽是乡情温暖,从何抱怨?即使是风格冷酷的《一九八六年》,一样没有重要的反面角色。男主人公即使不疯,也找不到当初害他的人。当前只有包括其亲生女儿在内的“新时期”的满街围观的群众,疯子找不到敌人来无法发泄其愤恨,只好在自己身上动刀复仇。至于被错划成右派的章永璘,虽然在劳改农场里为了生存不择手段与人奋斗,一旦踏上人民大会堂的红地毯,却也立刻忘却怨恨,心中只有感激,不仅感激情人马缨花,感激当年的上司谢队长,甚至也感激情敌海喜喜……有趣的是,以上这些作品,精神倾向不同,艺术手法迥异,可男主人公反思文革的姿态居然如此相同:灾难过去之后,都找不到可以怨恨、归罪和报复的“敌人”。

在另外一些作品里,作家让男主人公(以及读者)明白,有谁应该对刚刚过去的灾难或多或少或直接或曲折地有些责任。但这些作品中的男主人公们几乎无一例外,都不想或无法表达他

们的愤恨，也不想或无法惩罚他们的“敌人”。

《记忆》中的宣传部长秦慕平，当年是在文化局副局长黄喜强的误导下才重判电影放映员方丽茹的。文革后当秦部长愧对青春已逝的方丽茹时，黄喜强却已升为宣传部副部长。秦部长和读者一样，都觉得黄的升官是文革后的某种阴影，可是他好像没法做任何事去阻止黄喜强的仕途。李顺大在文革中被造反派“敲竹杠”，从而失去了准备造房的多年积蓄。文革后虽然李和复职干部刘区长有交情，却也决无向造反派报复之意。反思总结文革历史教训后李顺大开始为造房而“走后门”。造反派在文革后全无踪影。就算能找到，李顺大也做不了什么。同样的无奈也出现在《如意》里：对于在运动期间几变其色做了不少丑事的“蒜苔”，第一人称主人公我除了偶然忍不住朝他吼一声以外，还有什么惩罚办法呢？在努力清理文革运动之是非恩怨的《人啊，人！》里，男女主人公何荆夫和孙悦都觉得官僚奚流、投机分子游若水、前造反派许恒忠、负心汉赵振环及“坏女人”陈玉立，都在文革前后有某种过错，都对昨天的灾难有某种责任。女主角孙悦，如前所述，无意隐藏她的气愤；但男主角何荆夫却愿意用历史眼光来“超越”文革恩怨。何荆夫不仅是无可奈何，无力报复，而且有意无意也要表现自己实行恕道，不想怨恨，甚至还要同情怜悯援救“敌人”（给情敌赵振环留宿；劝奚流之子回家；也不怎么责怪造反派许恒忠等等）。

不少文革小说中的男主人公，都喜欢原谅甚至帮助害过自己的“敌人”。原谅的主要理由是“害人者其实也被人害”。在写实风格的《洗礼》中，造反派头目陈射洪曾亲自批判走资派王辉凡，又占有了王辉凡的第二任妻子。但在陈射洪被打成“五·一六分子”后，王辉凡在干校向陈射洪伸出援手。在魔幻象征的

《氤氲》里，“清水后生”要执行组织命令“解决”无辜的“木头木脑”，但“清水后生”当年也几乎被组织冤枉处决。“木头木脑”后来在叙述这个恩怨连环套的故事时，似乎对企图害他的“清水后生”并无个人怨恨。好像整个悲剧，都并非取决于任何个人。

男主人公也有“敌人”而且千方百计想进行惩罚的例子（例外）也不是完全没有，比如《辘轳把胡同九号》。将这篇以造反派为主角的作品与别的文革小说放在一起看，似乎可以带出这样一个信息：只有昔日文革中的肇事者，在文革后才会念念不忘争斗恩怨且时时企图惩罚“敌人”；但同时，从“反思是非恩怨”这一情节的叙事功能上看，陈建功这个短篇又和其他文革小说一样：男主人公最终还是无可奈何，无法在清理文革恩怨时惩罚他心目中的“敌人”。

虽然大部分文革小说的男主人公，要么“没有敌人无仇可报”，要么“不想或无法惩罚敌人”，但也有少数的作品描写了文革后的审判惩罚。不过文革后的惩罚审判在文学描写之中绝大多数都是错的——这是一个很值得注意的现象。

《重逢》中的造反派叶辉文革初为保护走资派朱春信而在武斗中不慎打死了人，当时朱春信为了自卫其实也参与了武斗。文革后叶辉被控“打砸抢首恶分子”，审判者便是主管政治的地委副书记朱春信。小说从执法者的内心愧疚写起，对灾难后这“新一轮”的审判与惩罚的正义性提出了质疑。在本书的第二章已有详细讨论，文革灾难中的“罪与罚”大都是极荒谬的。但精彩的是，文革后对昔日荒谬的“罪与罚”的“新一轮审判惩罚”，在“文革故事”中通常也常常是荒谬的：不是冤枉误判，便是缺乏道义基础。如《枫》的红卫兵李红钢，在运动后期被控害死卢丹枫而被判处死刑；如《错误》中的两次对“错误”的惩罚（黑枣因“我”

的搜查失误而打伤"我"的左腿;"我"踢伤怀疑偷军帽的二狗),事后证明都是错误。甚至韩德来幻想中的对同院街坊的审判惩罚,以及街坊民警对韩德来闲着无聊买票退票的过分严重的警告(干预私人生活),也是一种双重的错误。为什么"文革小说"叙述文革后的审判惩罚,大都不是"错误"便是"不义"呢?这是否也从反面呼应了前两种男主人公的反思文革姿态:既然恩怨无法理清报仇难免出错,那还不如"找不到敌人,眼不见为净"可以更好地忘却灾难"向前看",或者即使回想到昔日恩怨也无可奈何只好实行"恕道"?

29　灾难之后,主人公反省自己在文革中的错误过失,但拒绝忏悔

文革小说中的女主人公,在文革后通常能够凭情感梳理恩怨是非,且明确憎恨她的"敌人"(如有可能便加以惩罚);而男主人公们却较难整理恩怨旧债较难澄清昔日是非,所以找不到具体的"敌人"来对文革灾难负责,就是找到了"敌人"也只好宽恕。一旦采取新一轮的审判惩罚,也每每弄错或陷人不义。——以上都是"文革故事"的叙事者对他人对昔日的社会的反思,但如果是对自己对"昨天的我"的反省呢?情况又会怎样?

文革小说的主人公至少有四种不同的方式来谈论自己的过错:第一种主要是干部身份的受害者的自省:"运动前曾有过失,灾难中再无错误";第二种是"右派"知识分子的自省:"我在受难时也有错,但都是以恶抗恶";第三种是前造反派的自省:"我犯了错,但别人的错比我还大";第四种则是红卫兵—知青的自省:

"我曾经有错,但我不忏悔!"

第一种干部身份受害者的自省,通常在情节设计上是和小说开始部分"灾难前状况"相呼应的。像《蝴蝶》与《洗礼》等作品,在铺垫文革前因,即描写反右、大跃进、三年自然灾害等历史背景时,已经交代了主人公当年的错误。正是因为已经有了这些错误,主人公才会在文革灾难中感到"重新接近民众"、"重新发现自己"的收获。重新做官后再作反省的机会也许不多,但其实全部作品都早已建立在这种"反省"的基础之上。需要指出的是,张思远也好,王辉凡也好,其他各种干部身份的受害者也好,他们自文革初倒霉之日起,就再没有任何政治判断或道德操守上的错误了。文革是一次洗礼,批斗是一个仪式,可以赎尽、洗净他们早先的错与罪。从此以后,他们就一直正确了。在文革中,他们既不屈服,又能宽恕对手。在文革后,他们更重回旧地感谢民众,或像朱春信、秦慕平那样,随时准备纠正眼前的错误。所以,严格说来,这第一种自我反省不是忏悔,而是在批判昨天的"我"而肯定今天的自己。

第二种类型的反省是"我有错,但错出有因"。"右派"章永璘在劳改农场利用科学知识骗取更多稗子面,到集市买土豆也设计骗老农,这些被着意渲染的"道德堕落",一则明显是环境所迫,故情有可原;二则不也反过来揭示环境之非人、命运之不公正吗?《波动》中的"流氓"白华在抢钱泡妞打架拐带少女时,基本上也是以类似的环境非人的逻辑来解释和原谅自己的反社会行为。《动物凶猛》中的男孩在偷窥、打架、欺负女友时,也会自我反省觉得"错出有因"。这叫"以恶抗恶。"

第三种类型的反省严格来说也不是自我反省,而是自我辩解。其辩解逻辑是"我虽然有错,但别人的错比我更多更大"。这

个自辩逻辑基本上是《人啊，人!》中前造反派许恒忠的原话："……我犯过错误，可是奚流的错误比我还大。我没有把任何人打成走资派、反革命，他呢?错划了多少右派啊!我没有表面上正人君子相，暗地里乱搞女人。……批邓的时候，他比我积极得多。……他们的错误应该由历史承担，可是我为什么就必须承担历史?"[31] 许恒忠这段自我辩解甚至也得到女主人公孙悦的认同："许恒忠的错误与游若水相比又算得了什么?"这样比下去，造反派的错不如当权派，支书厂长的错不如局长部长……所以最后，自我反省的结论就是将文革归罪于"四人帮"(或者毛泽东)。《重逢》中在武斗中打死人的叶辉，也以同样的逻辑看朱春信：您当初不也在武斗现场吗?您有罪吗?——将自省与人事恩怨混合再与司法审判搅在一起，"自省"难免会演变成"他审"。文革后类似的例子，在文学与现实中都相当普遍。

也许只有最后一种反省，即红卫兵—知青的反省，才是真正想检讨自己的过失。在这方面有几个文本，尤其值得留意：礼平的《晚霞消失的时候》，梁晓声的《一个红卫兵的自白》，张承志的《金牧场》与马原的《错误》。

在《晚霞消失的时候》结尾处，当年的红卫兵李淮平用第一人称"我们"(代表其解放军父亲?或代表红卫兵的一代?)，在泰山之巅向南珊忏悔："……你应该理解，那件事，就是那次抄家，它对于我一直都是一个不小的折磨。你应该给我一个解脱的机会。……多少人都是这样留下了永远也医治不好的创伤。抄家，那只是抄家吗?那些印满私人情感和家庭往事的财物，一去不复返……是我们破坏了你们生活的宁静与和谐。"受害者马上愿

[31] 《人啊，人!》，页 38。

意帮助男主人公“解脱”：“真想不到，你把那些微不足道的事情看得这样沉重。其实，如果公正地看待你们的话，我更感激你们。在那个时候，当整个社会都被敌视和警惕武装起来的时候，你们能那样对待我们一家人，应该是很难得了。真的，你在那件事中给我的印象是相当好的。毕竟，你是抛弃了自己的一切在为理想而战斗，虽然它并不正确。”南珊这段话非常重要。不仅原谅了李淮平，而且也足以“解脱”千千万万文革参与者的良心愧疚。毕竟，你也不是红卫兵中最凶恶的；而且，理想虽不正确，为之奋斗的精神仍然可嘉——这是红卫兵文学忏悔(或者说是拒绝忏悔)的两个最重要的精神支柱。于是，李淮平宽慰了："……不，她并不需要任何抱歉和悔恨的表示。"于是，李淮平就听从南珊的劝告，"把一切都忘掉吧，……是的，往事已经过去，从今天开始，我们的视野应该转向更广阔的未来。"

《晚霞消失的时候》的忏悔能够如此迅速地净化犯罪感并获得“解脱”，基本上是因为“受害者”的全力配合。但更多的前红卫兵，是不需要也不愿意接受受害者的宽恕的。如张抗抗就明确表示过她不赞成“在文化大革命中，我们每个人都有罪”的说法："我觉得这种忏悔也是没有必要的。……我现在要建立一种观念，就是这些错误是人所必然要犯的，没有必要忏悔……忏悔是没有用的，错了就是错了，是当时必然要犯的错误。"从这种观念出发，张抗抗认为很多作品“说红卫兵是坏的”，“不能真正尊重历史……其实，红卫兵也有可爱的一面。”[32]梁晓声在他的

---

〔32〕 见梁丽芳编：《从红卫兵到作家》，台北：万象图书股份有限公司，1993，页183—184。

自传体长篇小说《一个红卫兵的自白》里虽然也写到了主人公在文革初期的种种荒唐错误行为，但小说的扉页上清楚标明："我是一个红卫兵。我不忏悔。"仔细辨察，"我不忏悔"的理由主要有两条。第一，当主人公在顺应革命大潮的情况下做错事(对错依今日之标准)，比如身为班代表在中学文革誓师大会上激动发言；成为首批红卫兵有心无意地欺负"红外围"与"黑七类"的同学；严刑拷打"流氓阿飞"；参加"炮轰派"武斗，等等……因为主人公当时是怀着理想主义热情自愿积极投身运动的，所以错是错在"革命"本身，红卫兵的热情可爱真诚，有何可忏悔之处?第二，当主人公在违背革命大潮的情况下做错事，比如隐瞒父亲历史问题；帮朋友王文祺冒充红卫兵欺骗群众；看管抄家物资时偷阅《金瓶梅》删节文字；执行红卫兵任务时做逃兵，事后又自砸手臂伪装负伤以获得女生尊敬；在接受毛主席检阅前还偷首都博物馆的矿石；大串联途中与女红卫兵胸贴胸且心猿意马等等……因为这些错事都是违反文革中的革命原则的。既然今天已证明文革是错的，那主人公不是正确地保卫了自己且破坏了文革吗?应该说这两条使得红卫兵免于忏悔的理由，单独看都是可以成立的。问题是同一个主人公，在同一个时间(不管是当时还是文革后)，同时使用这两套道德标准，且毫不自觉——这是否是红卫兵的真正迷失所在呢?如果红卫兵当初的革命热情真的单纯"可爱"，他还能欺骗组织和群众而且装伤沽名钓誉吗?如果红卫兵当时已看穿革命之荒唐无聊，何以仍然热衷于以拷打流氓或投身武斗?或许梁晓声这部虚构成分绝不亚于任何其他小说的"自白"，精彩就精彩在展示了红卫兵先天的矛盾处境：这是一些以保卫皇帝为最高使命的造反派；

这是一批以保卫自己(害怕被整)为无意识动机的凶猛攻击者。作品中大量有关红卫兵造反的细节(批斗校长、展览女演员内衣、强奸“女流氓”、沥青锅煮人……)使得主人公“我不忏悔”式的事后反省显得苍白无力。在一定的意义上，这种“我不忏悔”的口号也是某种写作策略。80年代文坛一片反文革的气氛，这时红卫兵说“我不忏悔”很能吸引一部分读者的注意。[33]但再想深一层，“我不忏悔”能够成为“卖点”，不也反过来说明对于某一部分读者来说，“忏悔”，始终是个在潜意识里无法摆脱的题目。或者，反复强调“我不忏悔”，正是文革叙述(及阅读)中某种特殊的忏悔方式?

张承志虽然没有像梁晓声这样直接宣告“我不忏悔”，但实际上，《金牧场》要比《一个红卫兵的自白》更能体现“我不忏悔”的“红卫兵精神”。张承志与梁晓声的创作表面上颇为相似，如红卫兵题材，“工农兵大学生”经历，不愿全盘否定文革等。其实却有一个很重要的差异，那就是张承志“我不忏悔”的理由只有一条：即“造反有理”错在革命潮流，红卫兵本身的反叛精神是可爱的。《金牧场》里的浪漫主人公是不会以不道德行为(欺骗、盗窃、伪装受伤)来显示自己早已看穿革命的荒谬。张承志笔下的“我”不仅当年全身心投入“长

---

[33] 张抗抗1994年在香港天地图书公司出版一本小说集，特别选取其中一个中篇的题目做书名：《永不忏悔》。周明主编的《历史在这里沉思——1966—1976年纪实》收录了安文江的《我不忏悔》(卷五，太原：北岳文艺出版社，1989，页229—335)；冯骥才在《一百个人的十年》中也记录了一位文革当事人的自白：“想起文革，说老实话吧我不忏悔。我可以忏悔，但我不忏悔。因为当时我们不是怀着卑鄙的目的参加的。”(南京：江苏文艺出版社，1991，页228。)

征”，而且在文革后仍然痴迷日本“全共斗”的造反史与激进左派的歌曲，以显示从不后悔的红卫兵姿态。《金牧场》中虽然也描写了红卫兵长征途中用皮鞭打人以及在武斗中用自行车链条报复的细节，并将这些少年狂热联系到“人性之恶”来检讨，但作品中的绝大部分篇幅表现的是红卫兵理想可爱的一面：步行几千里，真诚追随红军足迹，而且至死不悔。同梁晓声的自白相比，《金牧场》主人公的红卫兵立场更痴迷更浪漫，其道德标准也能够一以贯之至少能自圆其说，所以拒绝忏悔的反思立场更加坚定。

《错误》中的一群颇有红卫兵风度的知青，也像张承志的主人公一样，身处乱世却仍依照一定的道德准则行事，而不是像梁晓声笔下的红卫兵，面对社会混乱自己的行为标准也随之混乱。“我”在错怪同学(怀疑他们偷军帽，错误抄检)之后接受黑枣惩罚并无怨言；黑枣事后发现错怪了“我”便自己罚自己以示两清；二狗被冤枉被踢伤以后知道无法挽回后果，为免主人公“我”难过便索性隐瞒实情直到临死。马原这个短篇当然在否定悲剧性的后果并反思前因。但与此同时，在造成错误过程中青年人所遵循的某种原则(江湖义气?红卫兵—知青道德?)是否也得到了不无浪漫夸张的坚持与歌颂呢?马原与张承志的不同在于：《金牧场》是淡化今日“错”的后果以歌颂当年“误”得可爱；而《错误》则是既渲染“错”的荒唐又展示“误”的合理。

总之“红卫兵—知青”角度的“错误”反省，在“文革叙述”中通常都会导致“我不忏悔”的结论，但导致的途径是不同的：可以通过受害者的迅速原谅而得以解脱(《晚霞消失的时候》)；可以利用双重道德标准，追随文革潮流的错是“受蒙蔽

无罪"，违反文革原则的错是"反戈一击有功"(《一个红卫兵的自白》);也可以不讨论造反成果只歌颂革命的真诚热情浪漫可爱(《金牧场》);[34]或者既渲染错误之荒谬,也研讨犯错过程之严肃(《错误》)。

[34] 海外也有研究者认为文革的重要后果,便是使中国学生"失却纯真"。"对于多数中国学生而言,文革使他们不可补救地失去了政治上的纯真——以及相伴的乐观和献身精神——对于奋力拼搏以告别过去,并在现代各国确立自己地位的国家而言,是宝贵的资源。这种纯真只会失去一次。在一个老革命家为从不可避免的历史风暴中保留自己遗产的很不成功的斗争中,这种纯真失落了,这是文革的真正悲剧。" See Martin Singer, *Educated Youth and the Cultural Revolution in China*. Ann Arbor: University of Michigan, Center for Chinese Studies, 1971, p.83. 参考徐友渔译文,见《西方学者对中国文革的研究》,《二十一世纪》,总第31期(1995年10月)。在某种意义上,《金牧场》夸大红卫兵"浪漫可爱"的一面,也是实在不愿失却"纯真"或者更准确地说,是不愿面对"纯真"普遍失落的现实。

第 5 章

"文革小说"中的不同叙事模式

在前四章对情节功能与主要角色的逐项分析之后，本章可以开始讨论与文革有关的当代小说的几种叙事类型。根据事序结构（Fabula）与叙述结构（Sjužet）的不同对应组合关系，"文革小说"可分为四个基本叙事类型，每种叙事类型均隐含着不同的意义模式：一，契合大众审美趣味与宣泄需求的"灾难故事"："少数坏人迫害好人"；二，体现"知识分子—干部"忧国情怀的"历史反省"："坏事最终变成好事"；三，先锋派小说对文革的"荒诞叙述"："很多好人合做坏事"；四，"红卫兵—知青"视角的"文革记忆"："我也许错了，但决不忏悔"。

希尔思·米勒曾经将亚里士多德在《诗学》中有关"模仿"的见解加以现代的诠释与发挥，他认为："我们需要故事的基本原因是，在故事中我们整理或重新整理现有的经验，我们赋予经验一个形式和一个意义，一个具有匀称的开头、中间、结尾和中心之旨的线性秩序。"[1]对于文革后的中国人（尤其是读书人）而言，人人都有一些有关文革的"经验"。如何整理这些经验，并赋

[1] Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin 编，张京媛等译：《文学批评术语》（*Critical Terms for Literary Study*），页 91。

予这些经验以“形式”与“意义”，这就是小说家有意无意要为自己也为读者所做的事。这里所谓的“形式”与“意义”是不可分割的。与其说是一些对文革之意义有相同或接近看法的作家（及评论家、读者），不约而同使用（或接受）相近的“形式”以叙说他们的文革经验；不如说是因为某些作家（评论家、读者）使用了相近的“线性秩序”，来整理叙述他们的文革记忆，于是他们笔下眼中的文革便具有某种共同的意义。无论从哪个角度看，这个具有“匀称的开头、中间、结尾和中心之旨的线性秩序”（正如前四章详细分析的那样）直接维系着文革故事的意义结构。如何安排这些“开头、中间、结尾”，如何组织（或打乱）这种“线性秩序”，便会导出不同的意义结构。而且，正如米勒进一步所强调的，我们不仅需要故事，而且“我们一再需要‘相同’的故事。正如“孩子坚持要大人一字不易地给他们讲述同样的故事。……如果我们需要故事来理解我们的经历的含义，我们就一再地需要同样的故事来巩固那种理解。”[2]这也就是为什么在近二十年的中国小说中，类似或几乎相同的文革故事会反复出现，形成模式，作家读者仍然不会疲倦。而需要反复用故事来巩固的这种对“文革意义”的理解，是否也说明人们其实对这几种不断被重复的“我们经历的含义”还是有所怀疑，或至少仍有困惑呢？

一　契合大众审美趣味与宣泄需求的“灾难故事”

“文革叙述”的第一种常见的类型便是主人公命运的变化发

[2]　同注1，页93。

展与“情节功能”的顺序基本相同，叙述结构也与事序结构基本对应的“灾难故事”模式，其主要叙事功能是满足民间大众“逃避文革”的心理宣泄需求及通俗审美趣味。这个类型的“文革叙述”通常有以下几个特点：(1)情节次序与历史时序及话语秩序基本同步；第三人称是最主要的叙事方式；主人公如果不在文革后期死亡，结局必定幸福。(2)反派形象鲜明，但属于“少数”；多数人旁观；极少“背叛者”。(3)主人公纯粹是“受害者”，不仅没有犯错，有时还做好事。(4)主人公难中获救的主要形式是“民女遇到才子”。(5)主人公脱离苦难的主要方式是“领导解救”，体现出企盼清官的民众政治诉求。

在五十部“文革小说”中，可以归入“灾难故事”模式的大约有12部，将近四分之一。分类主要根据第一：“叙述结构”与“事序结构”之关系；第二：主要角色的叙事功能与其社会身份之间的对应关系。简而言之，凡“叙述结构”与“事序结构”基本相同(即大致按照“事序”逻辑而讲故事)，或者受害者主人公是平民百姓的作品，大致都属于这一类：《小镇上的将军》，《将军吟》，《我应该怎么办》，《李顺大造屋》，《爬满青藤的木屋》，《大墙下的红玉兰》，《伤痕》，《飞天》，《如意》，《许茂和他的女儿们》，《芙蓉镇》，《在没有航标的河流上》。除了《伤痕》之外，以上作品基本上都同时符合上述两个条件，并非偶然。大部分这类作品都写于文革刚刚结束的所谓“伤痕文学”时期，大部分都曾获奖，并在当时(八十年代初)拥有大量的读者，引起广泛的共鸣。这些作品在字面上充满血泪哭泣，情节也常常凄惨悲伤，所以常常被人认为是控诉性的文学，因此在中国曾受到某些半官方的批评(同时又在海外获得不少不只是文学理由的嘉许称赞)。但实际上，从事序模式的层面上看，这种灾难故事都具有一个

"因祸得福"的意义结构:或者是因少数悲剧英雄主人公之祸,造就了其他人的幸福(《小镇上的将军》、《大墙下的红玉兰》、《如意》等);或者是主人公熬过苦难(《将军吟》),最终获得比灾难前更多的幸福(《芙蓉镇》、《许茂和他的女儿们》、《李顺大造屋》等)。

《小镇上的将军》的故事,基本按照"情节功能 12－23"的顺序平铺直述。落难将军出场时已有"叛徒"罪名,被充军来江南某小镇。虽然主人公抱病在身,却仍然革命本色不改,令士兵整风纪,积极参与乡政,为百姓看病而打抱不平顶撞当地干部。将军在文革后期原本有可能平反复出,却因带领群众悼念周恩来而再受惩罚,终于在文革结束之前死在小镇上。

《大墙下的红玉兰》也是一篇歌颂多于控诉的伤痕文学代表作。小说中虽有跨越几十年的往事回忆,但情节主线也是从主人公获得罪名到文革结束前牺牲。被造反派关进监狱的老政工干部葛翎为了悼念周恩来,爬上监狱大墙采白花,被士兵当场击毙。这胜利前夕的牺牲暗示英雄主人公是为粉碎"四人帮"、解救民众而死。

也有些"灾难故事",主人公之"祸"与后人得"福"之间的关系比较曲折。如王晓华母亲灾难后病死,虽留下创伤,却也使女儿醒觉:"妈妈,亲爱的妈妈,你放心吧,女儿永远也不会忘记您和我心上的伤痕是谁戳下的。我一定为党的事业贡献自己毕生的力量。"[3] 又如《如意》中的校工石义海,虽然自己苦恋半生终于病死,但叙事者及其他很多人却能够在叙述石义海的不幸故事时,"捕捉到使整个人类能够维系下去,使我们这个世

---

[3] 卢新华:《伤痕》,《文汇报》(上海),1978 年 8 月 11 日。

界能够变得更美、更纯净的那么一种东西……”[4] 再如《爬满青藤的木屋》，其结局更显示祸福相倚之微妙关系。男女主人公“一把手”与盘青青最后偷情私奔遇山火生死不明，可以说是通奸受罚之“祸”，也可以说是为爱情献身之“福”。甚至反面角色王木通，丢了老婆烧了山林是祸，但离开绿毛坑后又娶寡妇又多了娃儿可以传宗接代，岂不也是福份?

将葛翎、将军、石义海、李幸福等主人公在文革后期的死亡，与其他文革小说中常见的主人公在文革初自杀的情况稍作比较，便可看出“情节功能 23”(主人公死亡)在民众喜爱的灾难故事中的特殊功能——在诸如《我是谁》、《死》、《枫》等作品中，主人公自杀就自杀了，决不算牺牲，也没有隆重葬礼或可以纯净世界，当然更全无浪漫献身可言。只有在这第一类的灾难故事中，主人公无论怎么死法，都具有积极意义。

有始有终顺着“情节功能”的次序描述文革的作品，最能体现“灾难故事”因祸得福意义结构。将文革前后的百姓疾苦按历史年表铺排成“有开头、中间和结尾的线性秩序”的作品虽然不多，一旦出现便倍受欢迎。短篇如《李顺大造屋》，乃高晓声成名之作，列 1981年全国短篇小说获奖名单之首。长篇如《芙蓉镇》，不仅小说获首届“茅盾文学奖”，被谢晋拍摄成电影后更在海内外成为文革故事的一个“典型版本”。作品之成功，当然因为作家、导演乃至演员的努力，但也更说明中国大陆人数众多的读者观众有意无意地接受、欢迎这一种对文革的解释，这一种讲述故事的方法，这一种灾难发生与解脱

[4] 刘心武:《如意》,《刘心武代表作》(开封:河南人民出版社,1989),页 137。

的“线性秩序”。[5]在这一种“线性秩序”中，百姓身分的主人公在灾难前的生活总是美好而又稍有缺憾的。而与“初始情景”相比，主人公在灾难后一定会更加幸福，不仅战胜了苦难，而且连灾难前的那些缺憾也会得到弥补——这种灾难前后主人公处境的重叠比较，是百姓角度的灾难故事意义结构的一个重要支点。[6]

当然，首尾重叠后的效果可以是颇复杂的。比起50年代身强力壮一个心眼响往公社神话的李顺大，文革后的主人公既和干部有了友情却也学会了开后门。李顺大造屋的条件是比以往几十年中任何一个时候都更好，但“福”中是否也隐含着“祸”呢？《我应该怎么办》看上去是“因祸得福”模式的一个例外，但薛子君文革后拥有两个丈夫的尴尬处境得到那么多读者的共鸣，[7]是否意味着广大读者同情怜悯女主人公受难经历的同时，也在无意识中设身处地去想像其春桃般的“乱世人伦”？所以，相比之下，最朴素最通俗的幸福观也最容易得到大众读者的认同，这就是为什么因灾难而得子的芙蓉女，远比其他文革故事受难者更为知名。甚至对薛子君的一女二夫处境，也有读者自愿替她设计类似的道德团圆结局。这个例子说明“灾难故事”之“因祸得

[5] 如果以胡玉音为主人公，《芙蓉镇》中出现了“文革叙事模式”全部29个“情节功能”中的11个情节(1、2、9、10、11、12、14、19、22、24、25)，而且叙述顺序完全相同。加上男主人公秦书田方面的故事(4、17、26、28)，则《芙蓉镇》中有15个“情节功能”，所以说这是一个体现“文革事序”的“典型版本”(虽然小说中的“灾难”其实从文革序曲“四清”运动开始)。

[6] 所以雷达有评论说：“小说的最后一章‘今春民情’，是全书最重要的、有机的一章。”见《一卷当代农村的社会风俗画——略说〈芙蓉镇〉》，载《当代》，1981年第3期(5月)，页204。

[7] 小说在《作品》发表后，收到一千多封全国读者来信。除七八篇对小说持批评和否定意见，十多篇对小说的艺术构思、人物描写提出商榷意见外，其余都是表示赞扬和支持的。见《〈我应该怎么办〉发表以后》，载《作品》，1979年第10期(10月)，页64。

福"模式，其实是由作家与大众读者所共同创造的。[8]

"灾难故事"的第二个特点，或者也是最明显的标志，就是这类"文革叙述"都有鲜明的反面角色，而且这些角色大都是直接导致灾难发生的"迫害者"。这些反派角色包括《小镇上的将军》的镇长及其夫人；《爬满青藤的木屋》中的王木通与林场政治处王主任；《大墙下的红玉兰》里的劳改犯、前还乡团长马玉麟、劳改农场政委章龙喜以及造反起家的省公安局秦副局长；《将军吟》中的江部长、陈政委及邬、徐两秘书；《飞天》中的谢政委；《如意》中的蒜苔以及《芙蓉镇》中的李国香、王秋赦。所有这些人物都有一些共同特征：1. 有权有势（或曾经有权有势）；2. 造反起家；3. 外貌体态非怪即丑；4. 行为有违一般道德准则；5. 大都与小说主人公既有公怨，也有私仇。以上五项条件，有的并非反派形象之必然特征（如很多受难者也有官职或历史问题；造反派角色在另外一些"文革叙述"中完全可以被同情甚至被歌颂）。但后面三项，即丑恶外表、不道德行为和与主人公的私仇，却是"灾难故事"中反派人物必不可免的招牌标记。

先看"脸谱"。在《小镇上的将军》里，"本镇最高贵的女人、镇长夫人、医院负责人、主治医生"，却长了一只"布满了肮脏雀斑的塌鼻梁"。[9]而镇长，则有"一只被香烟熏得焦黄的手，"以

---

[8] 作家陈国凯曾收到齐齐哈尔市一位读者的来信，说"小说最后给我留下的悬案我想真是没办法了……最近几天听到了结果才心里顿觉一喜。据说，子君还有个表妹还没嫁人，后来嫁给亦民了。子君和丽文重圆，孩子是各人带各人的。这个结局倒令人满意……"（陈国凯：《他们怎样办！》，《作品》1979年第1期，〔3月〕，页3—6）。黄子平在他的论文《小说与新闻："真实"的话语的转换》中，曾引用这个例子来讨论事实与文本之间的关系问题。见《革命·历史·小说》（香港：牛津大学出版社，1996），页100。

[9] 《中国新文艺大系·短篇小说卷1976—1982》，上册，页369。

及"扭歪了嘴脸"的"丑恶的影子"。[10]《在没有航标的河流上》,也以类似的丑化文字,描绘书记李家栋在一个群众大会上的登场:

> 一个矮胖子走出来了。他脑袋很大,一顶灰帽子扣在蒂蒂上。他的手脚很短小,远远看去,十足一只肥硕的芒栋鼠。原来在我的心目中,区委书记是了不起的人物,李家栋这个名字,意味着党的领导,意味着荣耀和权威。然而现在瞧着他那幅模样,我纳闷了:难道管辖全区四个公社,主宰几万人命运的就是他吗?……[11]

这个即将上大学的第一人称叙事者的"困惑"其实是更令人困惑的:为什么"手脚短小"的"矮胖子"就不能管辖、主宰人的命运?在这篇由茅盾、冰心、巴金等著名作家组成的评奖委员会评选出来的获奖作品中,出现这样脸谱化的笔墨,说明至少在文革后的某一段时期内,中国的作家与读者,对人对事都是愤怒多于体察。或许,这也是忠奸分明善恶对立的通俗文学趣味在起作用,所以王木通只知把盘青青"搂在发着汗酸味的腋窝里"(《爬满青藤的木屋》),后来造反的帅谈老师也拥有一个视觉味觉效果都不怎么好的外号"蒜苔"(《如意》),而马玉麟的脸相,一看就"是个杀人犯!……看他那双眉毛,那么长,简直像个古玩店里的寿星佬。"而章龙喜一生气,就会"脸涨得像猪肝,红得连几颗麻子都看不见了。"至于更高一级的反派秦副局长,"虽然,他的外表

[10] 同注10,页372—73。

[11] 《中国新文艺大系·中篇小说集1977—1982》,上卷,页258—259。

并不狞恶，修长的身条，嘴角总带着眯眯微笑，那双眼睛，简直还有点女性美，似乎很像个文质彬彬的书生，人不可貌相，海水不可斗量，在武斗场上他以手黑出名，常常笑着就把匕首戳进对方胸膛……”（《大墙下的红玉兰》）。

反派角色拥有特定的扮相脸谱，并非单纯只为引起读者看官的心理生理反感。有时丑恶外貌还可以用来解释人物性格。如《芙蓉镇》写李国香的老女人外表与心态：“她天天早晨起来的第一件事：照镜子。当窗理云鬓，对镜好心酸。原先黑白分明的大眼睛，已经布满了红丝丝，色泽浊黄。原先好看的双眼皮，已经隐现一晕黑圈，四周爬满了鱼尾纹。原先白里透红的脸蛋上有两个逗人的浅酒窝，现在皮肉松弛，枯涩发黄……天哪，难道一个得不到正常的感情雨露滋润的女人，青春就是这样的短促，季节一过凋谢萎缩？人一变丑，心就变冷。积习成癖，她在心里暗暗嫉妒着那些有家有室的女人。”[12]小说家暗示，这种嫉妒后来便成为她迫害胡玉音的心理动因。不知道假如李国香“面如满月，胸脯丰满，体态动人……”而胡玉音在卖豆腐时“挺起那已经不十分发达了的胸脯”[13]，芙蓉镇上的文革还会不会发生？

在普遍拥有非怪即丑的脸谱之后，反派形象的第二个特征便是道德品质低下。虽然镇长、王木通、蒜苔、马玉麟、李国香、王秋赦等作为小说中的“迫害者”，其实都是从事政治活动。然而民间角度的灾难故事通常不去细辨这些政治行为（会议、发

---

[12] 古华：《芙蓉镇》，页11。

[13] 这个句子第一次出现在李国香寻找阶级斗争目标时，“她像个旧时的镇长太太似的，挺起那已经不十分发达的胸脯，在墟场上看过来，看过去，最后看中了‘芙蓉姐子’的米豆腐摊子。”（《芙蓉镇》，页12。）形成对比的是女主人公出场时的描写文字：“胡玉音黑眉大眼，面如满月，胸脯丰满，体态动人……”（《芙蓉镇》，页7。）

言、大字报、批斗)的意识形态历史背景,反而是将主要的笔力放在揭露这些政治行为后面的个人道德动机(王木通的占用欲,蒜苔之见风使舵,马玉麟的几十年恩仇,江政委与邬秘书老婆之间的暧昧关系,以及王秋赦的好吃懒做、李国香的性心理变态等等)。这也就是说,这些人物之所以成为文革中的"迫害者",主要不是因为他们的文化立场、政治手段和历史处境,而首先是因为他们的道德品质——野蛮、投机、背信弃义、懒惰、性变态等等。总之是有违传统道德。究竟文革的具体动力与群众基础是什么呢?"灾难故事"是以总结反派类型的方法来回答这个问题。归纳起来,"灾难故事"中形形色色的反派类型不出四种:A.坏女人(心理变态者)、B.懒汉无赖、C.风派(投机、变节者)以及D.和国民党有关的"老反革命"。"灾难故事"渲染突出反派角色的道德缺陷,在叙述效果上满足了民众要将文革历史戏剧化、伦理化和黑白分明化的审美需求,也具有帮助众多文革当事人在宣泄愤恨时消除自身内疚犯罪感的心理转移功能:既然有道德堕落且外貌丑恶行为卑鄙的"坏人"被拉出来"示众",且已承担了肇事者(迫害者)之罪责,那么其他文革的参与者也就在无意识中获得了一些解脱感。说到底,鲜明反派形象,之所以使得"灾难故事"深受民众欢迎,就是因为在"坏人"被丑化时,大众读者会有一种有意或无意的安全感。借用福柯(Michel Foucault)的观点,"一切社会都需要有离轨者,因为排除离轨者与把他们排除的行动使被排除者以外的人感到他们是留在社会内的,并且达到社会的团结……他们的被驱逐象征性地使社会变得更为纯洁。"[14]

---

[14] 见伊·库兹韦尔著,尹大贻译:《结构主义时代》(上海译文出版社,1988),页196。

有意思的是，胡玉音、葛翎、彭司令、秦书田等受难主人公，在“故事”的情节层面里，也是被“多数”（或至少是被“多数的名义”）所排除，而成为“牛鬼蛇神”（不是人?）；但是在“故事”的叙述层面，小说叙事者又将李国香、王秋赦、江部长、蒜苔、马玉麟等“迫害者”，作为灾难的祭品而排除出“多数”之列。丑恶外表、道德劣迹以及发疯下场等，也暗示他们不仅不是“好人”，而且也“不像人”。看来“好坏”和“多少”，在这类文革故事的内容与叙述两个层面上，都有不可分割的关系。刘小枫在《现代化演进中的西方“文化革命”》一文[15]中曾经发问：“群众是谁?是多数人，还是每一个人?是意识形态化的群众?还是个体自由的群众?其差异非同小可。”“灾难故事”将文革诠释为“少数坏人迫害好人”并加以戏剧性的否定，但对于“多数好人迫害坏人”的情况，却几乎完全没有警觉。“多数人都是好人”的推理继续强化，是否意味着在“少数”与“坏人”之间、在“坏人”与“不是人”之间，都有必然的逻辑关系?

当“迫害者”人数极少却能量极大，受难主人公又身为“敌人”（“少数”）时，作品中的无名的大多数人却有几种不同的“旁观者”姿态。在《芙蓉镇》和《伤痕》中，群众基本上并不能帮助受害主人公。也有作品将“多数”处理成“空白”（《爬满青藤的木屋》处在人烟稀少的深山；《飞天》的背景很像沙漠敦煌）。但在更多的情况下，多数群众都同情受难主人公（《许茂和他的女儿们》），都和主人公一起受难（《李顺大造屋》），或者公开支持主人公。《小镇上的将军》描写镇上大多数民众跟随落难将军，《在没有航标的河流上》记述很多群众保护被批斗的清官徐区长，《大

[15] 《二十一世纪》，总第37期（1996年10月）。

墙下的红玉兰》中大部分囚犯都倾向葛翎……当然，将军、葛翎最后还是死去，徐区长处境仍然危险。“灾难故事”模式中的多数旁观者的参与或空白，虽然有时救不了受难主人公，却仍然证明坏人只是“少数”。除了《芙蓉镇》中支书黎满庚意志薄弱曾经上缴了胡玉音藏在他那里的钱以外，其他“灾难故事”中的背叛者，如《如意》中的蒜苔，《将军吟》里的邬秘书、陈政委，则几乎都是灵魂道德有问题的“反派”——通俗文学中的善恶阵线，总是比较分明的。

灾难故事模式的第三个特点，便是绝大多数的主人公都是纯粹的受害者，几乎不犯错，甚至还在受难期间做很多好事。

这也是民间视野的文革故事与其他类型的“文革叙述”的一个重大区别。灾难来临之前，百姓身分的主人公，最多有些生活情感上的难言缺憾（胡玉音盼子；薛子君两地分居；盘青青情感被压抑），但主人公本身并无过失。灾难降临时主人公自然惊慌。但即便有失误，也不是道德上的过错，而是环境所迫或为人太善良太天真太软弱，如薛子君一度轻生，胡玉音错信旧情人满庚哥，或石义海之不敢向格格求爱等等。最严重的“过失”，要数王晓华与叛徒母亲划清界线，以及飞天被军区谢政委诱奸。前者其实也是听了母亲的话（母亲不是要女儿首先听党的话吗？）；后者一则因为药物，二则也出于对领导的信任。总之，主人公在这类故事中总是弱者，善良、无辜、可怜、受欺骗。这些主人公大多是平民、女性。

如果主人公是男性（多数是老人），则不仅没有道德过错，而且大都在难中有所作为。如将军“充军”期间为小镇造福；在没有航标的河流上，盘老五则又救干部又帮民女。这些身体力行实践传统美德的主人公形象，在其他类型的文革故事中是看不到的。

满足大众审美需求的文革故事的第四个特点，是“情景急转

后的意外发现"一定是积极的。而"难中获救"的最主要形式，便是落难书生与受苦民女互救的模式（情节功能17与19）的经常出现。1949年以后落难的"书生"，其实是属于较"高级"社会文化层次的读书人，因为被归入"少数"（敌人）之列，所以跌入社会底层。"书生"要靠"民间女子"的情爱才能在难中获得灵魂拯救，原因是男主人公不仅需要异性在食、色两方面的人道急救（"食"与"色"之顺序不能颠倒），而且更要依靠"民女"的"群众"身分，使自己至少在心理上，摆脱"少数"阴影，归入"人民"之列。而平民弱女子在苦难之中，也总是要靠知识型男性的友情才能获救。盘青青为知青"一把手"所启蒙，随其"私奔"；飞天受骗后仍不忘海离子；胡玉音最绝望时为右派秦书田所救。原因也是不难解释的：民间女子虽是"多数"，却向来属于社会较"低"层，尤其在大众读者的角度看来，有些文化层次上的优越感或自卑感，连文化大革命也无法改变。所以，能在乱世救一"书生"，潜意识里不也是朝较"高"级的文化层次的一次靠拢与提升？即使芙蓉姐盘青青飞天这些"民女"自己没有意识，那么众多的民间读者观众，是否可以在集体无意识的层面"体验"那一份（其实是由秀才虚拟的）"文化提升感"呢？

百姓身分的受害主人公，除了民女，便是老汉。（《边城》影响？）如果老汉也追求爱情，就很可能会将落难才子与民女的惯例颠倒为忠实男仆（工人）帮助落难贵族，如石义海与格格不成功的半世恋情；或者是江湖好汉救落难民女，如盘老五与芙蓉花。但更多的老汉（许茂、葛翎、将军、李顺大），不是依靠民间少妇，而是期盼"清官政治"，才能在难中获救。

"灾难故事"模式的第五个特点是"情节功能22"的大量出现，也就是说在主人公脱离苦难的时候，来自上级（官府，领导，

党和军队)的救援作用十分明显。将军在文革后期几乎获得"重新启用",彭司令被周总理召见进京,李顺大后来处境改善全靠刘区长关心,葛翎受到劳改农场场长路威的保护,《如意》中的校领导老曹始终是个正面形象,《芙蓉镇》中不仅胡玉音、秦书田要靠文革后的乡镇领导宣布平反,而且灾难中最危急时刻芙蓉姐生子,也是靠干部谷燕山的救援并加上过路解放军军车的运送。所有这些细节都清楚显示了这类文革故事中普遍存在着一种盼望清官政治的民众诉求。

除了三篇小说例外,[16]大多数"灾难故事"大多数均以第三人称角度展开叙述。说书人很少直接登场,在貌似客观的第三人称叙事文体中,情节既曲折又平铺直述,语言既夸张又浅白。再加上黑白脸谱、春夏秋冬布景转换、善恶报应等其他民间戏曲的原素,以及明星制作、政治读解等现代传播方式之推广,都增添了这类文革故事的通俗文学趣味与心理治疗功能。

"因祸得福"的意义结构、善恶分明的角色功能、书生民女的拯救模式、盼望清官的民间诉求,再加上第三人称的故事文体——这就是出现得最早、读者最多、影响最广泛的一种"文革叙述"。

二　体现"知识分子—干部"忧国情怀的"历史反省"

本节所讨论的"忧国情怀"模式与前述满足百姓趣味的"灾

[16] "例外"使用第一人称叙事的三篇作品包括以学生腔诉自身遭遇的《伤痕》,和模仿女人(但又很不像女人口吻)的《我应该怎么办》,以及被批评为有抄袭苏联小说嫌疑的获奖中篇《在没有航标的河流上》。

难故事”，在基本叙事格局上有两个结构性相同之处：一是都有主人公状况的前后比较，结局一定比开端更好(从而证明灾难过程之意义)；二是“情景急转后的意外发现”总是积极的，主人公均在难中获救。但是，至少也有四个不同之处需要详加辨析：首先，“灾难故事”的“初始情景”基本上是正面的、光明的，小有缺憾但生活幸福，而“历史反省”模式的开端则是在光明表象下隐含危机(虽然做官却犯下过失而不自知)；其次，“灾难故事”的第二阶段“情景急转”是对“初始情景”之粗暴否定，而被反省的“历史”却是连贯的，“情景急转”(灾难)是“初始情景”(难前隐含危机)之必然发展；第三，“灾难故事”中的获救方式主要是“民女遇书生”，而“历史反省”模式中除了少数“书生民女”故事外，大多数男主人公靠知识女性相救，显示了“五四文艺腔”与苏联文学的某种影响；与以上几个不同之处均有关联，最后，“灾难故事”的主人公，不是民女便是老汉，而在“历史反省”模式中，绝大多数主人公均为具有干部身分或“干部心态”(自觉有救世责任)的知识男性。

从以上异同比较，已不难窥见所谓“忧国情怀”的“历史反省”有哪些基本特点：(1)除极少数短篇例外，绝大多数作品均描写灾难前后的“历史”过程。虽然普遍采用第一人称心理叙事以体现“反省”视角，叙述次序有时打乱情节功能的顺序，但在“意识流”、时空倒错及种种剪裁拼贴技巧实验之下，事序结构的逻辑关系(“历史规律”?)十分清晰。结局胜于开端的情节框架，则导出“坏事最终变成好事”的意义结构。(2)没有鲜明的反面形象，很少具体的“迫害者”；但“背叛者”大量出现。(3)在没有魔鬼、坏人和外力的情况，“初始情景”中主人公的过失也成了灾难的重要前因；但在灾难来临以后，主人公再不犯错；“旁观者”

(“多数”)的态度随着主人公之转变而转变。(4)有“干部心态”的书生通常仍靠风尘民女拯救，但知识分子类型的干部却要靠具有群众身分的知识女性援手，才能渡过灾难。(5)主人公脱离苦难以后不仅复职而且升官，在各类文革故事中，结局最为光明，对历史发展最有信心。

“五十部作品”中可以归入“历史反省”模式的至少有八部，[17]其中只有《记忆》和《墓场与鲜花》两个短篇，其余均为铺开历史过程的中长篇。八部小说中有六部采取第一人称叙事角度，其余两部《蝴蝶》与《流逝》其实也是从主人公心理视角展开叙事。这种第一人称或主人公心理视角，当然与作品的自我反省宗旨有关——而且这里的“自我反省”，不仅仅是“我怎么会犯错误”，更包括着一种“我们怎么会犯错误”的群体反省意识。什么是“我们”呢?这个在潜台词中虚拟的复数主体，在某种程度上依据叙事主人公的干部身分。干部理应代表民众行使权力，故有“我们党”、“我们国家”的习惯用语。但反讽的是，这些思考“我们怎么会犯错误”、“我们什么时候开始脱离群众”的小说都出自书生之手，不仅显示着知识分子一厢情愿地替干部(或者说借干部身份子)反省文革政治悲剧，也反应着80年代中国普通读者因为“知识分子国有化”(人人都在干部级别网中)而产生的虚拟干部心态。具体出现在作品里的“知识分子—干部”主人公，不是身在劳改农场仍想像干部一样忧国救世的右派知识分子，便是行为举止心态情调均有些知识分子腔的干部(张思远、王辉凡、孙悦、秦慕平等)。因为读者对象也主要是受感时忧国传统感染的

[17] 《墓场与鲜花》、《记忆》、《蝴蝶》、《洗礼》、《流逝》、《绿化树》、《男人的一半是女人》、《人啊，人!》、

学生、知识分子或有文化的干部，所以这类作品大都不再平铺直叙地讲故事或采用话分两头、且听下回分解之类的话本演义文体，而是发展“五四”以来的欧化抒情文体，又借鉴西方现代小说的一些叙述技巧。如《蝴蝶》、《记忆》里有不少意识流的段落。《人啊，人!》整个长篇由七八个主要人物的第一人称自白交织穿插而成。《洗礼》、《绿化树》与《男人的一半是女人》也都是在第一人称的叙事中打破时态顺序，加插大量倒叙、跳跃乃至魔幻的梦境之类。所有这些现代小说技巧的运用，主要是顺应而非挑战当时中国的文科大学生、文学青年的阅读期待。穿插、颠倒、混乱、流动，都是在技巧、情绪和细节层面，而不是在结构、价值与意义层面上出现的。所以尽管几乎没有一部“历史反省”型的小说完全按照本书前四章所排列的29个情节的顺序而展开叙事，但这类“文革小说”所包括的“情节功能”的数目却是最多的。[18]这说明虽然这类“文革小说”以意识流倒叙回忆梦魇来打乱时间秩序以显示历史的错乱颠倒，但强调“错乱颠倒”其实正是基于对历史发展“常规”秩序的某种假设。“叙述”虽与“事序”不同，结果却加强了事序的线性逻辑秩序。结局一定比开端更好，不用说站在人民大会堂“感谢苦难”的章永璘，或者在山村获得灵魂拯救后升职副部长“明天他更忙”的张思远，就是满腔牢骚抱怨“历史与现实共着一个肚皮”，因而不满文革后政治事非依然理不清楚的孙悦、何荆夫，最后不也在逐渐清理感情宿怨之后获得光明未来吗?

---

[18] 《蝴蝶》里跳跃出现了12个“情节功能”(5、7、9、12、13、14、18、21、22、26、27、28)。《洗礼》中男主人公的故事也由12个“情节功能”贯穿而成(5、7、9、12、13、14、26、27、28)。《绿化树》主要不是写文革，却也包括了7、8个“情节功能”。《人啊，人!》主要背景都在文革后，但倒叙回忆仍然相当符合叙事模式(4、6、7、8、9、11、12、14、18、27、28，仅以何荆夫角度为例)。

没有鲜明的反派形象，是“知识分子—干部”与平民百姓在清理文革记忆时的一个最关键的不同点。民众眼中的善恶正邪忠奸之分，在忧国忧民的读书人那里都只是是非对错正误之别。详述文革过程的《蝴蝶》里通篇没有“敌人”，即没有具体的“迫害者”。《绿化树》结尾主人公几乎感谢他周围所有的人（除了也是知识分子也是“受害者”的会计部主任之外）。《流逝》里的女主人公面对文革风暴对自己家庭的冲击，也并不特别抱怨具体的“敌人”。王辉凡在干校不仅原谅而且帮助曾经迫害过他的造反派头头陈射洪。《人啊，人!》借许恒忠游若水之口，千方百计替造反派的投机跟风背叛辩解。《记忆》中虽有一个着墨不多的反面角色黄喜强，但归根结底并不是他掌握对女主角命运的决定权。惟一对造反派表达憎恶的作品也许是《墓场与鲜花》，但这也是这类“文革故事”中罕见的写到文革中期就戛然而止的短篇。如果作品继续延伸到文革后，谁知陈坚朱少琳会不会也同情可怜甚至原谅后来可能也遭难的造反派李兴。

上一节分析过契合百姓趣味的“灾难故事”通常会从有权有势、造反派身分、丑陋外貌、不道德行为且与主人公有私仇等五个方面去刻画鲜明的反派形象。仔细对照，其实反省历史的小说，也都会用低贬手法去处理主人公不喜欢的、行为不道德的造反人士。区别在于，丑陋外貌脸谱手法较少使用（尤其是对男性角色，如李兴、黄喜强、许恒忠、赵振环、游若水等，均没有太多的负面肖像描写）。而且更重要的是，这些为主人公厌恶的角色，并非“迫害者”（灾难肇事者），而更多的是“背叛者”——美兰、贾漪、赵振环等，他们出于政治理由而与落难主人公离婚；黄香久和乡村领导偷情；李兴用大字报揭发陈坚私下的谈话。好像在“走资派”和“右派”的记忆中，对他们构成伤害的，主要不是策划

运动的领导或狂热打斗他们的红卫兵群众，而是“背叛”他们的“爱人”好友。美兰、贾漪、会计部主任、赵振环、许恒忠等“反派”在“历史反思”模式的作品中其实都没有真正掌握权力，因此在情节发展过程中起不到真正重要的“历史作用”——这是他们与诸如李国香、王秋赦、马玉麟、秦副局长、谢政委等人之间的最重要区别，这也是“背叛者”与“迫害者”在“文革叙述”中的不同功能所在。在力图总结文革历史的小说中，“坏人”至多只是配角。那么“坏事”究竟由谁来造成？历史反思模式没有提供答案，却将问题换了一个提法：灾难究竟是怎么形成的？“我们”究竟有没有责任？

既然——如前所述，知识分子是假借干部的身分来反省文革，那么小说主人公责无旁贷要替“领导”来承担“历史”，而不能像百姓那样只是控诉“他们”（坏人、官员、造反派）迫害“我们”（好人、民众、革命者），这便是“历史反思”模式的第三个特点：“我们”（受害人）怎么会成为灾难的前因？

在“灾难故事”中，灾难通常是作为一种突发性的异己的力量而出现，如晴空霹雳或夏日雷雨。在幸福的“初始情景”与“灾难来临”的情景急转之间，有着很强烈的色彩反差。但在“历史反思”型的文革小说中，“灾难”一般是逐渐发生，而且一直和受难主体自身的行为想法态度密切有关。在“主人公犯有过失”的“初始情景”与“灾难来临”之间不仅很少突变与反差，甚至存在着明显的递进发展的因果关系。平民受害人，譬如胡玉音，在突发的灾难前会不知所措，惊慌被动地面对自己一无所知的政治风暴，完全无法反抗。而干部受难者，譬如张思远，则完全卷入在逐渐升级的灾难之中，自己也是灾难动力之一部分；

在"五·一六通知"刚刚下达的时候，他仍然像历次运动一样，紧张中又有点儿兴奋。他知道这样的运动既是无情的又是伟大的神圣的。但这次势头好像特别猛。大风大浪也不可怕，他只有迎着风浪上。而且他深信这一切是为了反修防修，是用革命手段来改造社会，改造中国，创造历史的必要。他知道又要有一批领导干部倒下去，但是为了党的利益他不能温情，他毫不犹豫地举起阶级斗争之剑。他批准了对于报纸副刊主任的批判，这种批判实际上是政治上的乱棍。接着又把文联主席作为黑帮头子抛了出来。报纸上一个劲儿地提醒人们警惕走资派舍车保将帅的诡计，一个文联主席是太小了，于是他横下心抛出了市委宣传部长，然后是分管文教工作的副书记。黑帮、牛鬼蛇神越抛越多，越抛越把他自己裸露到了最前线。终于，水到渠成，再往下揪就该轮到他自己了。[19]

"受害者"同时也是"迫害者"，张思远的情况并非个别现象，而且害人先于受害，害人也并非始于1966年的"五·一六通知"。从50年代起张思远就主管一个城市，历次政治运动，"为了党的利益，他不能温情。"他已经不止一次地"毫不犹豫举起阶级斗争之剑"，甚至在五七年还斩断自己和妻子海云之间的爱情。另一位干部王辉凡，在"大跃进"和"三年自然灾害"时期漠视民众疾苦与基层错误，但求自保，结果也失去"爱人"刘丽文。另一位部长秦蕙平，明知电影放映员方丽茹单纯善良，并非有意

[19] 王蒙：《蝴蝶》，《中国新文艺大系·中篇小说卷1977—1982》，上册，页323。

“反革命”,却仍因她的偶然失误而给予重罚。

但如果用《芙蓉镇》式的写法,从方丽茹或王辉凡、张思远治下的哪个普通百姓的角度去叙说同样这些故事,张、王、秦这些曾经迫害别人的官员不也是“坏人”吗?除了没有丑恶脸谱和不是造反派以外,他们几乎具备前述所有的反派条件:有权势;违背道德原则(出卖信任他们的下级同志,甚至背叛爱情);与受害人也有私人恩怨。“历史反省”模式的文革叙述,怎么能够既揭示主人公于灾难之责任又能让他避开令人难堪的道德审判?

“脸谱”显然随时可以加减。“造反派”身分有时构成重要区别:同样的“坏事”,在80年代中国文学中,如果是造反派群体所为,便可能被描写成反派劣迹;如果是“走资派”所为,便可以被描写成“好人”犯错。但最关键的因素还是叙事角度:谁是叙事者,通常谁就占有道德上的优势。我们很少读到一篇“历史反省”小说,叙事主人公不仅在历史过程中是“迫害者”,而且在道德层面上也有不可原谅的罪恶(比如,像《金锁记》中的曹七巧那样)。像吴组缃《官官的补品》那样以反派角色口吻叙事的作品在文革叙述中也十分罕见。前面已有讨论,只要故事是以造反派、红卫兵为主人公而叙述,这些个别的主人公就都是无辜和值得同情的。是不是中国大陆的文革故事,一定要从无辜、受害与被同情者的角度才能叙述?这后面当然有特定时代的意识形态的背景因素的支配。但更使我感兴趣的,还是叙事模式与读者(民众)反应之间的对应规则:是作家没有别的选择?还是读者不喜欢别的选择?

更具体的问题是,“文革故事”用什么方法使人们都觉得张思远王辉凡这些叙事主体是“好人犯错”,而李国香王秋赦这些被叙述的人物就是“坏人作恶”呢?“好人”“坏人”这两个使用率

极高的现代中文口语，在"文革叙述"中的其界线究竟何在？"好坏"，与本书屡次涉及的另两组概念："多少"及"上下"之间，又有怎样一些复杂的对应组合关系？

1989年版的《辞海》(上海辞书出版社)界定"坏"的意思为"不好，恶劣"。其实"不好的人"与"恶劣的人"之间还是颇有区别的。而孔子最初是将"坏"用作动词的："三年不为礼，礼必坏"。(《论语·阳货》)所以"坏人"似乎也可解为"败坏道德之人"。在当代中国(大陆)，道德至少有革命、伦理与职业三个层面。"革命道德"指对干部(定义极广，包括大多数作家)、对国家、对人民、对组织、对领导、对纪律之忠诚；"伦理道德"当然意味家庭责任、爱情、友谊、孝道等；"职业道德"则浅显如行规、工作本分，深广至士大夫使命感等等。以此三个层面的道德准则来考察前述满足百姓趣味的"灾难故事"中的种种反角，可以见到"职业道德"最无关紧要：小镇镇长听从上级命令禁止群众悼念周恩来，马玉麟一贯反共颇尽"还乡团长"职业之本分，但包括作家在外，谁也不原谅他们因忠于职守才违反(今日之)"革命道德"。或者作家假设，文革时期每个人的职业就是革命，两种道德之间理当没有界线。但比反对"革命道德"更重要的，还是要在"伦理道德"、在人格品质上叙述人物的"低劣"。所以《大墙下的红玉兰》特地描述马施毒计暗伤葛翎手法极不光明，《爬满青藤的木屋》不仅写王木通管教一把手，更虐待妻子(有违"夫德")；蒜苔出卖朋友既没良心也不像一个老师；李国香王秋赦则不仅造反而且通奸。简而言之：单单违反"革命道德"或"职业道德"还不足以成为"反派"，一定还要再加上违反"伦理道德"[其准则决非列宁毛泽东的"革命道德"或由马克斯·韦柏(Max Weber)所解释的"职业道德"]。虐妻卖友比"反动"或"渎职"更像

"坏人";懒惰和造反还不够,直到李国香与王秋赦通奸,他们的反派形象才真正完成。

但如果一个人物成为小说中的叙事主人公,这时甚至他/她的伦理道德缺陷也可以因为叙事观点上的"主场优势"而被忽略或者获得同情与理解。理解的主要方式是强调伦理错误与"革命原则"有关。比如张书记不顾家庭导致丧子,有失做父亲的道德本分,却可以归咎于工作太忙。在历次运动乃至文革初参与整人,不是假公济私整人,而是缺乏政治眼光。背叛右派妻子也不是由于偷情"包二奶",而是迫于政治压力——何况后来还一直悔恨,也不再爱美兰,遇上女医生秋文亦能发乎情止乎礼。所以,道德层面上的问题,皆因"革命"的错,所以伦理上不是"坏人"。刘丽云60年代与王辉凡离婚,也不是女人不忠,而是作为记者(职业道德)不满王的官僚主义(革命原则)。王的错误也只在官场,私生活上从来就是受害者:妻子离婚后,他也不记仇,文革中夫妻又和好。至于秦慕平,缺乏家庭生活方面的细节,但文革后重见受害人,充满同情心。还有何荆夫,能够在戴厚英描画的乌烟瘴气的大学校园里鹤立鸡群,除了大胆政见外,私生活方面也纯真洁白,问心无愧。以上几个例子都表明,"叙事观点"可以在很多作品里兼有道德裁判的功能(谁讲故事谁就是好人),既显示了所谓"话语霸权"(由谁来说)的重要性,也呼应着中国读者的某种道德判断的习惯以及在特定时期的阅读需要。读者不自觉地会"虚拟"叙事者的眼光进入阅读角色。文革结束以后,很少有读者愿意在"故事"中想像自己的"罪责",同时又有很多读者希望在"故事"中找到自己的"敌人"(然后再给予想像的"宽恕")。作品中的应对灾难负责的人,主要不是指渎职或反对"革命"的人,而是他/她有没有在伦理上偷情通奸负心背叛不忠

不义，再加上，他/她有没有对“我”(叙事主人公/叙事观点)负心背叛不忠不义。换言之，如果叙事观点必然拥有道德正义，那么所谓“坏人”，好像也都是对“我”不好的人——在书写和阅读文革故事时，这种借助叙事观点投射道德义愤(乃至道德私愤)的情况尤其普遍，说明相当时期内，国人无法在心理上拉开距离审判文革中的自己(同时也就无法真正审判文革)。[20]

区分善恶好坏，找出祸首宣泄愤恨，叙说者(及读者)很容易在对“坏人”的道德义愤中相信自己属于“多数好人”，从而自然而又不自觉地解脱了自己的文革责任，这是“灾难故事”的特定功能。至于“多数”与“好人”之间究竟有什么逻辑关系，则是另一个问题。在民间受难故事中，“多数”有时可以是一个变数。比如《芙蓉镇》，九个有名有姓的主要人物中，受难者(胡玉音、秦书田、谷燕山、黎桂桂)与旁观者、背叛者(黎满庚、五爪辣)及迫害者(李国香、王秋赦、杨民高)之间的比例是 4：2：3。总体来说当然是少数坏人(3)迫害多数好人(6)。但在主人公落难时，迫害者却拥有暂时的优势(5：4)。而且细心的读者也会留意，在小说开始与结束(也就是主人公生活幸福)时，无名的“多数”群众都站在胡玉音一边。但在胡玉音落难时，无名的“多数”却只是旁观甚至投井下石。换言之，“多数”在“灾难故事”中是一个可以浮动的力量，只有主人公是好人这个前题，因为叙事观点的“袒护”而恒定不变。

在“反省历史”的“文革叙述”中，“多数”群众的态度也会随主人公的处境、命运情况而有些不同：当张思远王辉凡等身为干

---

[20] 当然也有例外，但多数是其他文体，比如巴金的散文集《随想录》、韦君宜的回忆录《思痛录》，等等。

部被揪斗时,"多数"群众对主人公来说,也是一种模糊可怕狂热盲目的力量。当主人公下乡进干校在劳动中重新反省自己时,周围大多数人似乎又都在同情、关心、帮助主人公。与灾难故事的关键性区别在于:《蝴蝶》、《洗礼》、《绿化树》、《人啊,人!》等作品里的主人公可以犯错,但"多数"群众却恒定象征正面的道德力量。"旁观者"态度的不同与主人公心境的变化,寓言式地划出了一个"上下"与"多少"之间的关系公式:官僚主义者因为脱离群众,所以下台亦无人同情;干部或知识分子只有回到多数群众当中,才能复职升官或重新创作,不负众望。如果说在"灾难故事"中,叙事观点与"善恶"判断每每结盟,那么"历史反省"模式则是假定"多数"与"上去"之间的依存与矛盾。[21]先让受害者犯错,脱离了"多数",落难便也合乎(历史发展)逻辑;再给主人公安排回到群众中去的机会,从而使张思远再次获得升官的道德依据。群众为什么原谅接纳主人公呢?"希望您多为人民做好事,不作坏事……您们作了好事,老百姓是不会不记下的。"[22]其实,这两类"文革叙述",都在有意无意利用传统资源(善恶有报;得

[21] 关於"多数"与"好人"与"上去"(做领导)这三者之间的"话语关系",可参考丁玲对《洗礼》的一段评论。丁玲说:《洗礼》描写的"是曾经跟着党艰苦创业又跟着党犯过错误的人,……他们在史无前例的文化大革命中经受洗礼,头脑清醒,过来后仍然是铮铮铁骨,站稳了脚跟的好同志。……我们党过去靠这样的人领导人民翻身打江山,后来我们自己没有搞好,犯了大错误长时间没有纠正,使坏人钻了空了,几乎毁了我们的党,几乎毁了人民的江山。但现在,我们清除了坏人,端正了思想,我们正在重建更美好的江山。我们就是要依靠这样的好同志和全国人民一起支撑我们这个社会主义大厦。这样的同志是多数,这样的好人会越来越多,……我真高兴,我们还有这样多的好同志啊!"(丁玲:《我读〈洗礼〉》,《当代》,北京,1982年第3期[5月],页244—247。

[22] 这是秋文的叮嘱,见《蝴蝶》,《中国新文艺大系·中篇小说集1977—1982》,上卷,页349。

人心者得天下)，从不同角度维护与修理文革以后有些破碎了的主流意识形态。

但是以历史反思形式维修干群关系的作品其实也可能隐含着更复杂的问题。只有做好事的人才应该获得多数(群众)的支持，才有资格上去(做官)——当《蝴蝶》等作品在"好坏"与"多少"与"上下"之间编织线性逻辑关系之时，不也同时暗示如果上去了的人做不了好事就会丧失多数支持应该下来的意思吗？这好像是从"内圣外王"或"为人民服务"的逻辑出发，却触及了"权力是否使人腐化"的政治现实。因此我们注意到这类作品不怎么谴责多数群众的造反行为，也不怎么抱怨张思远等干部所受到的批判冲击。这里是否也包含着对1966年前后群众运动的历史合理性的某种理解？

"历史反省"模式中男主人公难中获救方式，基本上依社会身分而不同：身为劳改犯的右派书生，要靠民众身分的风尘女子拯救。最典型的例子当然是章永璘与马缨花、黄香久。知识分子腔的下台干部则要靠知识女性的援手才能渡过苦难(张思远与秋文，王辉凡与刘丽文等等)。第二章对情节功能17与18已分别有详细的讨论。简单排列两种获救方式之异同，相同之处是男主人公总是需要第一，女性的美貌；第二，民众身分；及第三，真情痴爱。而这种真情痴爱并不只是一个女人对男人的爱，还必须包括对男人政治、学术才能的一种带预见性的肯定，对男人未来社会地位与成就的一种信心，明白男人落难只是一个暂时的过程，只是处于孟子所谓"天降大任于斯人，必先苦其筋骨，饿其体肤……"那一个阶段。简而言之，就是相信这个男人不是一个"普通人"，然后才给予"不普通的爱"(不追求婚姻、誓言、性爱，甚至也不期待回报的"爱")。显而易见，这些都只是男性作

家的主观设计。但为什么这些设计会在包括女性在内的广大读者中广泛流传引起共鸣，或许上述设计其实也并非个别男性作家单独完成?

现在再看两种获救方式的相异之处。在女性美貌、民众身分与痴爱真情之外，右派书生还需要具体的物质支援(如食物)，以及女性的胴体、性感(甚至风流放荡也无所谓)。而落难干部则不在乎(或拒绝)物质与性感，但要求文化知识，尤其是政治上的共识。

产生这些差异的原因至少有两个。一是写实因素。右派在劳改时真的挨饿，而干部在干校里物质处境毕竟不同，不至于见到一只馍馍便流泪。何况当代中国文学，喜欢虚构想像干部从落难时开始尊重知识热爱文化，所以物质支援可以不提。第二个原因是文学传统。落难书生与风尘女子的模式有较深厚的士大夫文学传统与百姓欣赏趣味的基础。而男主人公寻找比自己更成熟更有识见的知识女性的爱，则基本上是苏联文学(如《钢铁是怎样炼成的》[23])的影响。有从《李娃传》到鸳鸯蝴蝶派这样数千年的阅读习惯作后援，难怪张贤亮的小说会比从维熙及其他很多右派作家的作品更为畅销。但丽达与保尔·柯察金的恋爱模式，则不仅在"历史反省"型的小说中可以寻找，在"红卫兵—知青"角度的"文革叙述"中也有更多的变型与发展。

"历史反省"模式的第五个特点，是比较其他各类不同的文

---

[23] 苏联作家尼·奥斯特洛夫斯基(Н.А.Островский 1904—1936)的长篇小说《钢铁是怎样炼成的》(Как Закалялась сталь 梅益译，北京青年出版社，1952)在五六十年代的中国拥有大量读者，影响了不止一代文学青年。主人公保尔·柯察金在小说中曾爱上一位身为共青团领导的女子丽达，但双方都为了革命事业而克制了自己的感情。

革故事而言，这类文革小说的结局最为光明。

主人公可以在异性安慰群众鼓励下恢复信心，但真正脱离灾难还是要靠上级的解救。或者详尽渲染复职消息来临前后每一个细节(《蝴蝶》)，或者有意跳过平反细节，直接将干校受难画面拼贴到升官后的繁忙热闹场景以显示升官之戏剧性效果(《洗礼》)，也或者强调逃出苦难时劳改队长的意外救援(《绿化树》)，或者严肃计较认真争夺平反后的政策、待遇、身分、名誉(《人啊，人!》)……总之，在这类文革故事中，官职、地位、级别、身分、名称等等体制内的价值衡量系统，得到最充分的重视。显示了在当代中国知识分子的政治诉求中，忧国情怀救世使命总是和政治身分社会位置相联系的。难怪红地毯、大会堂或故意不坐轿车不乘飞机或坐什么牌子的轿车什么型号的飞机等等的细节，都会记载在被反省的"历史进程"中。

第四章曾评论为什么男性主人公在灾难过后升官复职地位上升，但回首文革是非恩怨却找不到具体的"敌人"，或者有"敌人"也会给予谅解。就主人公的生活与精神状态而言，"历史反省"与"灾难故事"的结局都比开端更好。但相比之下，前者的结局更加积极美满。因为平民身分的女主角们，最后仍在仇恨她们过去的敌人。愤怒与仇恨，通常在心理现象意义上也包含着恐惧与害怕。难怪胡玉音最后听到疯子王秋赦的呼喊还会打碎手中的碗。而张思远在小说的结尾处却满怀信心地伏案画圈。刚升省委副书记的王辉凡甚至已在策划如何取代即将退休的正书记。最深层的差异在于，百姓眼中看世事，世事总是难料。因为灾难从一开始就是外来的突发的力量，现在虽然离去，(比如李国香最后悄悄离开芙蓉镇，)但谁知什么时候又会出现?而力图总结历史规律的文革叙述，却为读者虚拟了一个历史主人翁

的位置,"历史进程"既然可以用情节梳理用故事总结，当然也应该可以在叙述中把握。既然昨日之难是由"我们"自己的前日之错所酿成，那"我们"从今往后不犯错，不就再也不会有灾难了吗?而灾难促使我们改正错误，这不就是"坏事最终变成好事"吗?

三　先锋派文学对文革的"荒诞叙述"

所谓"荒诞叙述",既是指这类作品,大都将文革叙述成一个无法解释的"荒诞事件",也是指这类作品大都采用"荒诞"的叙事手法。其基本叙事特征是叙述结构不仅不同于事序结构，而且常常违反、打乱事序结构的时间规则,即打乱历史、事件之间的逻辑关系。换言之,不仅叙事主人公可以身分错乱时空颠倒,时而下乡时而犯错时而获救时而做官,而且犯错的未必会被"打倒",落难的不一定获救,获救的也可能不是"好人"……在五十部作品里,这类"荒诞叙述"有17部之多,约占总数三分之一。一些无法归入"灾难故事"、"历史反省"及下一节将要讨论的"红卫兵—知青记忆"的作品,大致上都有些"荒诞叙述"的色彩。原因是其他三类文革故事,都有较固定的作家群("文化馆"作家;错划"右派";"红卫兵—知青"),比较一致的创作倾向(为民泄愤诉怨；替官员检讨历史或自己怀念青春）以及较明确的读者对象(平民大众;大学生与有文化的干部;前红卫兵与前知青)。惟独这一种有关文革的"荒诞叙述",作家阵容比较复杂(宗璞出身书香门弟，残雪自称女裁缝，其中有很多1985年后出现的"先锋派"作家,如马原、莫言、余华等,但也包括冯骥才,林斤澜等"中

年人”)；创作宗旨更加纷乱，读者对象也难以捉摸(基本上都是可以忍受其阅读习惯被挑战的纯文学读者，但也有雅俗共赏的畅销作品，如《棋王》、《啊！》等)。

从叙事模式及其功能的角度考察，“荒诞叙述”类的文革小说具有以下共同特征：(1)形式实验打乱情节功能的顺序，同时也就打乱了事序结构之间的因果联系；(2)叙事模式中“结局”并不一定比“初始情景”好，因此很难导出因祸得福或坏事变成好事的意义结构。(3)叙事重点通常在第二阶段的“情景急转”(灾难来临的方式与过程)；没有鲜明的反派形象，“迫害者”不是“无名”便是“无意”；“多数”的“旁观者”参与迫害。(4)主人公在受难期间犯有错误过失，“受害者”常常也是“背叛者”。(5)情景急转之后的意外发现并不一定总是正面的；男女相救的状况(情节功能17、18、19)极为罕见。(6)在帮助主人公脱离苦难时，江湖异人神秘长者常常比家庭亲人或上级领导更为重要。所以，总体而言，在“荒诞叙述”中，错就是错，祸就是祸，其间不一定有因果。既排除了“坏人”导致灾难的伦理道德审判，也否定了“坏事导出好结果”的“历史规律”。常见的情况是：很多好人合作做成一件坏事，“错”与“误”之间的联系几乎无法解释。

在17部被当作抽样文本的“荒诞叙述”类小说中，只有四五部记载了文革的前后经过。但这种记载，都不是将历史事件按编年体方式，整理成“一个有开头、中间和结尾”的完整的故事，而是在顺时态记述中跳跃穿插历史往事(《玫瑰门》)，或以词典辞目形式打碎时序切割现实(《马桥辞典》)，或者以象征寓言手法展现无数个面目全非的文革变形(《黄泥街》)。最有头有尾的文革过程却出现在短篇《奶奶的星星》里，而且还只是小说中的

一部分。整个短篇容纳了从50年代到文革后前后几十年，详略之处可以想见。大多数的“荒诞叙述”只是截取文革中的一个片段。虽然这些故事中的文革过程并不完整，但这些故事有关文革的叙述，却自有其完整的结构。最能显示其意义结构的，便是“初始情景”与结局一旦重合对应，主人公状态不是更差，便是照旧，绝少因祸得福或坏事变好事之机会。这就是意味着“过程”没有意义。而这荒诞的事件，通常又是由最普通的过错失误偶然组成——也许“没有意义”的灾难过程，正是“荒诞叙述”的“意义”所在。

先看写实意义上的文革前后状态比较，《玫瑰门》中的司猗纹，文革前已努力改造思想但不被社会接纳(旧干部当女佣也遭辞退)，文革后落实政策不再是“阶级敌人”，却瘫痪在床饱受媳妇之气有苦难言，可以说是状态毫无改善。《奶奶的星星》中女主人公的命运也很相似，运动前后均在努力改造自己却始终不为新社会所容，改造过程犹如圆圈，起点就是终点。《一九八六年》中的男主人公文革前是普通教师，文革后是自杀的疯子，过程虽然被省略，状态变化趋势却很明显。身分完全不同的韩德来，却也是文革后状况稍稍不如文革前(当然更不如造反走红的文革中)。以上诸例都显示，祸，从来都不会带来福。

再看叙事布局上的灾难前后状态比较。《死》开篇于主人公叙事者我在江苏路傅雷旧址探访，结尾在同死者进行哲理对话之后，高潮在中间，首尾无变化。《棋王》的“初始情景”是王一生与我及其他知青随大流下乡，结束于王一生棋战之后“拉着幕布沉沉睡去”。作者原先想写王一生最终也进了地区棋队，后来改去了这个让主人公堕落的结局，而只是让主人公基本保持下乡

时的朴素。[24]同样起点即终点的叙事格局，也出现在冯骥才的《啊！》中。从主人公丢失信件惊慌心虚，从而引出被逼供被批判，再坦白交代，再获宽大处理，最后又回到发现信件并未丢失；这又是一个发生了一切以后才发现一切均无意义的故事框架。最能显示"荒诞叙述"无谓循环结构的莫过于林斤澜的《氤氲》。寓言体戏中有戏，木头木脑从在浑浑噩噩中几乎被害，到糊里糊涂得以解脱；清水后生从几乎盲从丧命，到差点又盲目伤人，还有整个短篇由木头木脑在开端坦白交代，到小说结尾雕刻家出名却生癌，可以说处处是自己否定自己的事物发展逻辑，处处是结尾回到开局的曲折过程。

首尾对照能维持原状，其实已算幸运。在《我是谁》、《一九八六年》和《波动》里，初始情景是受批判遭审查或受歧视，结局却都是自杀身亡，于是过程不仅没有意义，而且其有负面意义。《白色鸟》从少年嬉戏到发现外婆被斗，《透明的红萝卜》从小黑孩做苦活到打斗伤人，《错误》从丢失军帽到最后误伤了包括自己在内的三个人，这里都有一个结局比初始情景更坏的模式；坏事从来都不会变成好事。

上述首尾循环或结局糟于开端的情节框架，有的似乎是由材料自然形成，因此"荒诞叙述"仍可以是有趣的常态的故事（如

---

[24] 根据郑万隆、阿城与笔者1984年11月在杭州陆军疗养院所召开的一个小型文学讨论会上的谈话。这次讨论会是由《上海文学》编辑部和浙江文艺出版社联合举办的，参加会议的有作家茹志鹃、阿城、韩少功、陈建功、王安忆、陈村、郑万隆、李杭育、曹冠龙以及评论家李子云、徐俊西、周介人、吴亮、李陀、黄子平、许子东、陈思和、蔡翔、季红真等。这次会议后来被认为对1985年出现的"寻根文学"有重要影响。关于这次会议的详情，可参见李陀《一九八五年》，载《今天》，香港牛津出版社，1993年第3期。

《棋王》、《透明的红萝卜》、《桑树坪纪事》)。但在更多情况下,这种情节框架是由特殊的叙事技巧而造成。如《啊!》中《项链》式的悬念,使读者到最后才知道"开端"。如《错误》中的叙事圈套,使往事到"今天"才发现错误,见出结局;又如《叔叔的故事》,"初始情景"中右派叔叔已平反已成知名作家,然后再回顾再怀疑其受难经历之细节,这就是解构了"坏事逐步发展成好事"的"线性秩序"。再如《黄泥街》,将很多写实的标语口号心态动作混杂在魔幻的意象"意识流"中,这就切断了这些文革词句之间的具体逻辑关系,于是便造成了《黄泥街》特有的艺术效果;那么多煞有介事的词语行动,是否本来就是毫无逻辑毫无意义?"叙事学家认为叙事的规则类似一种如符码或自具语法的语言一样的东西,或许就是在更大规模上的句法。""从结构主义或符号学的角度看来,叙事就是对已发生的事情或已经开始发生的事情进行整理或重新整理、陈述或重新讲述的过程。"[25]归根到底,残雪、王安忆、马原、余华、林斤澜、赵振开等人所实验的种种"先锋技巧",其实也都是"对已发生的事情或已经开始发生的事情进行整理或重新整理、陈述或重新讲述。"[26]如果说"灾难故事"与"历史反省"是当代国人对文革记忆的最一般最常见的两种整理和陈述方法,那么"荒诞叙述"则显然是对文革往事的某种重新

[25] 米勒(J.Hillis Miller):《叙事》("Narrative"),申洁玲译,载《文学批评术语》(*Critical Terms for Literary Study*),页95。

[26] 先锋派作家另外还有不少作品,表面上与文革无关,但中国的读者会忍不住将这些作品(比如余华的《现实一种》、残雪的《山上的小屋》等)读作"文革故事"。正如赵毅衡所言:"文革的经验是他们(先锋派作家)作品中或隐或显但无法摆脱的大背景。……读一下他们的其他作品,或许不在写文革题材,但文革鬼气森然。"见《非语义化的凯旋——细读余华》,《当代作家评论》,1991年2期(3月),页33—38。

整理和重新讲述。

前两种叙事模式(以及下一节将要讨论的“我不忏悔”模式)都具有很强的自我模仿与自我重复的特性,所以基本上,这些叙事模式实际上提供二、三种“相同的故事”。按米勒教授的说法,“故事的文化功能,是对一种文化中关于人类存在,关于时间、命运、自我,关于我们的过去、现在和将来等等人类生活的最基本的假设进行肯定、巩固、甚至创造的功能。我们之所以一再地需要“相同”的故事,是因为我们把它作为最有力的方法之一,甚至就是最有力的方法,在维护文化的基本的意识形态。”诸如,善恶有报,因祸得福;诸如,坏事可以变成好事,得人心者得天下,等等。但是,“为什么我们总是需要更多的故事?”这是否说明现有的流行模式“从未令我们满意?”[27]同样的道理,在“坏人迫害好人”与“坏事变成好事”(以及“我错了,但不忏悔”)之类的文革故事被反复讲述之后,仍然有作家与读者发现自己的文革记忆无法融入上述模式,于是他们就试图讲述自己的故事。打破、挑战和解构已有的文革故事的叙事模式,这便是先锋派文革叙述的写作前提。为了提供“新的更多的故事”,“荒诞叙述”必须以种种反常规的叙事,建构不同的“没有意义”或“不可解释”的意义结构。如果“荒诞叙述”在某种程度上也总是自我重复也演变成某种“相同的故事”,这种“先锋文学”便会陷入困境,甚至名存实亡。

“荒诞叙述”型的文革故事,其叙述重点多数都在灾难来临阶段。情节功能 6、7、8、9、11、12 及 14 出现频率很高。同前面两种“文革故事”相比,荒诞叙述较少描绘灾难来临的凶猛可怕气

[27] 同注 21,页 96。

纵，也较少探究造成灾难的直接原因，而是更多地展览、渲染甚至玩味灾难来临的种种方式及其详尽的局部的细节。（如《错误》中主人公打人与被打时细微而又冷漠的反应；如《一九八六年》主人公自我伤害的血腥细节；又如《玫瑰门》中铺陈姑爸惨死的全过程；再如《黄泥街》中种种想像力丰富的害人技巧……）尽量渲染夸张主人公受难细节的残酷性，但又尽量用平淡、冷漠、无动于衷甚至玩味欣赏的笔调去渲染夸张 其叙述效果便是既显示了事物的荒诞，也显示了显示手法之"荒诞"——某种刻意的反煽情

"荒诞叙述"中没有鲜明的反派形象。在"灾难故事"中，鲜明的反派角色是"迫害者"，是灾难来临的主要动力（如秦副局长李国香王秋赦等）。简而言之，"反派"是一些外貌可憎道德败坏又与主人公有仇的有权势的造反派。在"历史反省"模式中，因为减去了脸谱与权势两项条件，"反派"主要是"背叛者"，是一些与主人公捣乱的道德败坏的造反派（风派）。他们在灾难来临时起不了什么重要作用，充其量只是一些用来为主人公作道德形象陪衬的"小人"而已。而在"荒诞叙述"中，"反派"形象在五项条件中可以减去三项：第一，没有脸谱；第二，不一定是造反派；最主要是第三，也不一定道德败坏。余下两项条件是"与主人公作对"及"有权势"。换言之，"灾难故事"中的"反派"是做坏事的"坏人"，历史反省模式中的"反派"是做不成多大坏事的"小人"，而荒诞叙述中的"反派"角色虽做"坏事"，却不一定是"坏人"。如林东平、金斗、清水后生、贾大真、罗大妈等人物，小说明明描写他们害人，造成主人公灾难，他们却又总有一定的理由，读者很难痛恨他们。究其原因，是做坏事者在败坏某项道德标准时，总还坚持着另一层道德原则。考虑道德的不同层面，便很难塑

造绝对的“坏人”。

林东平在《波动》中利用官职调查萧凌当然有违“职业道德”，干部竟有私生子也不符合当时的革命道德观念，但关心杨讯婚姻及政治前途，不也本于一片爱子之心吗？金斗在《桑树坪纪事》里虐待养女欺负知青剥削外劳，似乎道德品质有问题，但他实心实意为桑树坪谋福利确实尽了队长之职，所以乡民仍然拥护他。清水后生在《氤氲》中是个完全遵守革命原则及职业道德的可爱的害人者及被害者。《玫瑰门》中的罗大妈，虽然趁文革之势抢占民房，但后来与司漪纹、竹西为邻也并不尽是敌对关系。还有《啊！》中的贾大真，虽然整人时不无虐待狂倾向，但整人不正是他政工组长之“职责”吗？整人不正是当时最高的革命原则吗？所以作家刻画这个“反派”时也颇有分寸，贾大真也对主人公“宽大处理”手下留情。

在更多的情况下，“荒诞叙述”中的“迫害者”是“无名”的，即灾难降临，却不见具体的肇事者。在《奶奶的星星》、《白色鸟》、《死》、《我是谁》中，“迫害者”都没有直接出场；读者也不知道《一九八六年》里当初审查主人公的造反派究竟是谁；《玫瑰门》中真正动手害死姑爸的一群红卫兵，也是无名无姓的。如果不是“无名”，那就是在“无意”中做坏事（或曰“好心害人”），像上述的林东平调查萧凌、金斗迫害媳妇、清水后生要处决木头木脑等等。总之“荒诞叙述”中的“反派”，既没有脸谱，也不一定道德败坏，但一定与主人公为敌且拥有权势（足以造成主人公灾难）。在无理的行为后面，常常不无合理的心理动机、文化依据甚至道德理由。

“多数”的“旁观者”，在“荒诞叙述”中的表现与功能与在别的文革故事中很不相同。在满足大众趣味的“灾难故事”中，作

品中的"大多数",或者害怕沉默,或者同情可怜受难主人公。在体现忧国情怀的"历史反省"中,"多数"群众是帮助主人公总结教训克服灾难的关键力量。但在先锋派的文革叙述中,"多数"旁观者常常有意无意地参与迫害主人公。例如《我是谁》中唾骂女科学家的路人、邻居甚至孩童;在《啊!》中几乎所有同事都在不同程度上压迫惊慌的主人公坦白认罪;《桑树坪纪事》中村民一起排挤李言老汉,对金斗媳妇被虐待也只是旁观,见死不救;在《一九八六年》中,包括主人公女儿在内的生活幸福的路人,在疯子自戕的景象前个个都是兴致勃勃的看客……可以说在某些"荒诞叙述"的篇章里,"迫害者"是以"多数"形式出现的。这是一个非常值得注意的现象。丁玲等人用以维系信念的"好人"与"多数"之间的逻辑关系在"荒诞叙述"中被颠覆了。

"荒诞叙述"模式中的主人公,也对灾难负有责任,但不仅是在灾难之前,更多地是在受难期间犯错。"受害者"常常也是"背叛者"——这是先锋派文革小说的第三个特点。

《啊!》的主人公吴仲义,不仅错在丢失信件做贼心虚惊慌失措,而且错在坦白招供出卖兄长;《波动》中的杨讯并非错在替农民打抱不平而坐牢,而是错在听信林东平调查结果而背叛爱情离开萧凌;《透明的红萝卜》中的小黑孩明明得到菊子、石匠爱护而被小铁匠欺负,却出于少年朦胧的性心理支配而在关键时刻"忘恩负义"帮助小铁匠打败石匠,最终导致菊子眼睛受伤;《玫瑰门》里的司漪纹更是在受难过程中百出诡计弄巧成拙,姑爸之死不也是司漪纹引来造反派抄家所间接导致?在《奶奶的星星》中,"我"不肯帮奶奶读报,无形中也帮着社会迫害奶奶;《错误》中的男主角,既错怪了黑枣等室友,也错罚了二狗,三人残废的惨剧,几乎都和"我"的"错误"判断有关。

在《芙蓉镇》、《大墙下的红玉兰》等作品中，主人公只是受害，自己无错(而且有功)；在《蝴蝶》、《洗礼》等作品中，主人公既受害也害人，但在历史时序上只是先害人再受害，有某种报应惩罚的逻辑线索；而且受害之后，再不害人。而在《错误》、《玫瑰门》等作品中，主人公也是既受害又害人，但并无"时间差"，常常是受害之同时害人，(司漪纹请人抄家，吴仲义招供兄长)；或害人之际同时受害（"我"与黑枣，小黑孩因爱菊子而伤害菊子)。

在"灾难故事"中得到仇恨转移与犯罪感解脱的读者，在"历史反省"模式中有机会改正错误的读者，再读有关文革的"荒诞叙述"多少有些沉重不快。因为如果按照《错误》般的逻辑整理文革记忆，很多文革的"过来人"、参与者，都会难以回避和解脱某种道德上的负疚感，都会发现昔日的灾难实在理不顺，剪还乱，而且有时还根本没有改正错误(变祸为福，变坏事为好事)之可能——所以，这类探索小说较难获奖、畅销或拍成电影。

"荒诞叙述"的第四个特点是"情景急转后的意外发现"并不一定是积极的，而且几乎没有男女相救的情节。

前面讨论的两种"文革叙述"，从"初始情景"到"情景急转"，主人公的状态总是向负面方向跌落（灾难来临)。但"情景急转后的意外发现"，则总是主人公的状态从最低点向上回升（难中获救)。(而且回升的结果，必定超过初始情景，所以结局一定优于开端。)用这个模型来讨论"先锋小说"，情况就会比较复杂一些。因为"荒诞叙述"的叙事结局，或者只是回到开端(整个过程毫无意义)；或者一路下跌，全无回升，主人公在结局处的状态比任何时候都差（错误不能纠正，灾祸无法弥补)。与结局密切相关，情节发展第三阶段中的"意外发现"通常就没有"拯救力量"

出现来使主人公状态从绝望低谷处回升。如果有，也只是虚幻短暂的亮色。如《我是谁》女主角投湖前回忆1949年回国时被周总理接见；如王一生棋赛上的暂时胜利；又如韩德来买票退票的快乐满足；《死》中"我"与傅雷之对话，等等。虽然这些"短暂亮色"在叙事效果上给作品带来一般意义上的"高潮"，但主人公实际状态并未改善，"高潮"很快滑落至低调结尾（"反高潮"）。即使偶尔主人公状态确有回升，如吴仲义获贾大真"宽大处理"，也完全与"灵魂获救"无关。其他文革故事安排给受难主人公的常见补偿"难中爱情"，则无论书生遇风尘女子还是干部碰到知识女性，在"先锋派小说"中几乎都不存在。这也是"荒诞叙述"使人感到"荒诞"的原因之一。因为在很多读者看来，落难以后主人公还没有遇到异性知音，多少有点令人失望。这是一种对作家—读者常规契约的背离。只有《透明的红萝卜》和《波动》好像有点例外。但暗恋民女菊子的不是书生，而是小黑孩；萧凌选择知识男性杨讯，最后证实也是失败。除此之外，大部分"荒诞叙述"中的主人公，无论男女，在灾难之中是得不到异性拯救的。在50篇作品之外，也有另外一些"先锋派小说"着意描写文革中的"性爱"，如王安忆的《小城之恋》，刘恒的《伏羲伏羲》，等等，但这些"性爱"也都只会使主人公在难中越陷越深，而无从获救。

没有异性出现，没有灵魂拯救，很多"荒诞叙述"类文革故事的主人公要靠死，才能脱离灾难。[28]但也有些主人公在灾难中获得帮助、救援。不过同一般"文革故事"中普遍出现的"上级救援"不同，"先锋派小说"的主人公们在文革中更多地得到家庭亲

---

[28] 如《我是谁》、《一九八六年》、《死》、《奶奶的星星》、《波动》、《黄泥街》

人和“江湖异人”的帮助。奶奶虽然是地主，却仍然是叙事者“我”的启蒙者(《奶奶的星星》);《桑树坪纪事》的叙事者则多亏李言老汉的点拨才看清乡村的形势与自己的处境；《棋王》中“我”与王一生以及王一生与捡垃圾老汉之间，也都有一种反常规（反文化）的受启悟关系。比起吴仲义获贾大真宽大处理来，家族亲人的温暖比领导的“关心”重要得多。但比起奶奶的关于星星的哲理来，捡垃圾老头等江湖异人的启悟似乎更能改变主人公的命运。“先锋派小说”在这里，似乎在暗示政治因素即使在文革当中也并不能压倒一切，政治斗争会冲击影响家庭伦理关系和民间社会力量，却从来都无法消灭这些关系与力量。

简而言之，同时反叛士大夫传统、百姓趣味、“五四文艺腔”与苏联文学的影响，“先锋派小说”为了颠覆“因祸得福”或“坏事变好事”的文革叙述模式，必须付出因挑战大众阅读期待而减少可读性进而也减少读者的代价。

四 “红卫兵—知青”视角的“文革记忆”

从“红卫兵—知青”视角讲述的文革故事，不像“先锋派”的“荒诞叙述”那样充满变数。基本上，这也是一种“相同的故事”，一种可以自我模仿也需要重复的叙事模式。但“红卫兵—知青”的文革故事也不像“灾难故事”或“历史反省”模式那样，在80年代初风行一时，然后不断被“新的故事”所挑战。这是一种自文革以来一直受欢迎，每隔数年便有新作涌现，至今仍然颇有生命力的文革叙述模式。这类作品的形式当然也有变化，但基本主

题却始终如一：我或许错了，但决不忏悔！[29]

“红卫兵”与“知青”是一代人的两种身分，是一种思潮的两个阶段，是一种精神的两种形式。如果要在本书选取的样本内严格分类，则《枫》、《重逢》、《晚霞消失的时候》、《动物凶猛》、《疯狂的上海》、《一个红卫兵的自白》等小说主要表现所谓“红卫兵心态”。《飞过蓝天》、《这是一片神奇的土地》、《我的遥远的清平湾》、《今夜有暴风雪》、《插队的故事》主要描述知青生活。而《血色黄昏》与《金牧场》却贯穿两个阶段两种身分，可以说是最典型的“红卫兵—知青”视角的“文革叙述”。需要说明的是，并非以红卫兵或知青为主人公的小说都可归入“我不忏悔”模式。有些作品，如《伤痕》、《棋王》、《错误》、《波动》、《马桥辞典》等，或者因为更符合“灾难故事”的特征，或者因为已经超越“红卫兵—知青”的角度，所以已放在其他章节中讨论。由此可见，这个模式的核心，不是红卫兵行为或知青生活，而是所谓“红卫兵—知青”情绪及其叙事方式。

“我不忏悔”模式的基本特点如下：(1)绝大多数都是第一人称叙述视角；人物命运的变化基本符合情节功能的排列顺序；虽然从无幸福结局，却仍然感激受难过程。(2)大部分情况下没有“反派”，也很少描绘灾难来临阶段[30]。(3)“受害主人公”常常既是“迫害者”，也是“旁观者”，甚至也可能是“背叛者”；主人公虽然在文革中犯错犯罪，却大都可以解脱责任。(4)“情景急转之后

---

[29] 在“50篇小说”里，这类“我不忏悔”的作品至少有13部，约占总数四分之一，数量超过前两种模式，大部分均为中长篇。其中包括不少获奖畅销作品，也不乏职业批评家所感兴趣的先锋小说。甚至只写了一半文革的《墓场与鲜花》也包含了3、6、7、8、12、14、18等7项文革小说叙事模式之“情节功能”。

[30] “情节功能6、7、8、9、10、11、12、13”均十分罕见。

的意外发现”大都也是积极的；男主人公要靠知识女性或母性之爱获救。(5)几乎所有“红卫兵—知青”角度的小说均出现情节功能27、28、29，几乎每个主人公都要反省、感谢、惭愧，但不忏悔……

“红卫兵—知青”小说的叙述格式，可以说是各类文革故事中最有规律的一种。除了少数的例外(《重逢》、《飞过蓝天》、《今夜有暴风雪》、《疯狂的上海》)，这类小说总是用第一人称叙事。开宗明义，“我”来讲我(及我们这一代)的故事，作者好像从不担心他个人的文革故事会没有听众。可能因为“红卫兵—知青”人数众多，或者因为“红卫兵—知青”情绪影响广泛，也许因为“红卫兵—知青”运动在中国历史、世界文化现象中均有其独特性，所以，至少迄今为止，从“红卫兵—知青”角度讲述“我的故事”，还真是不乏读者。[31]但为什么一定要“第一人称”呢？别的文革小说，作家或者会跳出自己的身分研究自己，文化干部可以写民女怎么看书生，“右派”可以描写干部如何看知识分子，为什么“红卫兵—知青”这个集团的作家，总是以表现自己感受的方式来研究自己的行为，总是以宣泄自己情绪的方式来解析自己的处境？或者，这正是“红卫兵—知青”角度的特点：这个群体曾在文革中扮演重要角色，这个群体寸步都无法离开自己的视角去记忆文革。这是一种只管自己表现宣泄的，只属于一代人的文学。

“红卫兵—知青”视角的文革故事最基本的叙事格式有两种，一种是记述文革全过程。或“叙述结构”大致等同于“事序结

---

[31] 梁恒的《革命之子》、张戎的《鸿——三代中国女人的故事》及张承志的《红卫兵的时代》等，还分别在美、英、日等国出版，受到广泛重视。

构"，如《血色黄昏》；或跳跃展示叙事模式，如《晚霞消失的时候》；或打乱时序，切割情节模式，如《金牧场》。虽然叙述技巧不同，但事序模式的秩序总是存在。另一种是站在文革后的角度叙述文革中的某一片段，如《重逢》、《这是一片神奇的土地》、《我的遥远的清平湾》、《今夜有暴风雪》、《插队的故事》、《动物凶猛》、《一个红卫兵的自白》等。无论哪一种叙事格式，都有"初始情景"与"结局"的比较：主人公的状态基本不变。年龄、职业当然会变，但社会身分与地位照旧。红卫兵造反前是学生，造反以后照样无权无势，或做工人或下乡；知青下乡前在城里是学生，回城以后仍然被称为"知青"。既然"结局"不能比"初始情景"更好，显然就不能像"灾难故事"或"历史反省"模式那样，直接导出"因祸得福"或"坏事变好事"的意义结构。但"红卫兵—知青"小说又不愿意像"荒诞叙述"那样，以终点即起点来证明过程之"荒诞"与没有意义。恰恰相反，"红卫兵—知青"角度的文学，就是要在结局等于开端的情况下，证实过程仍有意义，而意义就在过程之中。

写于70年代末，辗转十年才获出版随即畅销的所谓"新新闻主义长篇小说"《血色黄昏》，其实是一堆自传材料，因为比较朴素地顺文革时序写个人经历，所以颇能体现"文革叙述"的一般情节模式。[32]"初始情景"是红卫兵主人公在城里已感到无所作为，便要求下乡去内蒙。到内蒙军垦建设兵团后因为与军人打架冲突而"情景急转"；被打成"现行反革命"，拘留审查判决劳改的全过程写得十分详细。虽然在难中以单相思的女友为精

---

[32] 在总共29项可能出现的"情节功能"中，有14项贯穿于《血色黄昏》全篇。这是所有"50篇作品"中出现"情节功能"数目最多的一部，超过《蝴蝶》与《芙蓉镇》。

神支柱，最后还要靠在北京的家人（母亲杨沫）和中央领导（周恩来总理）的双重救援才被释放。但真正的“意外发现”是自己怎么会变得坚强起来以熬过这非人的“炼狱”。获宽大处理后主人公很庆幸自己能重回革命队伍，小说结尾时他离开农场回城，与开篇之离城下乡恰成呼应。从零到零，社会地位毫无变化，中间可以说是负数，做了几年“非人”的罪犯。主人公向草原告别时的感受是复杂的：

> 再见呵，寒风；再见呵，积雪；再见呵，苍鹰；再见呵，老鼠；再见呵，牛粪；再见呵，驰名中外的夏格草，再见呵，枯黄的蘑菇盘。……
>
> 八年前，曾经欢迎过我的锡林郛勒草原凛冽的寒风重新吹着我，撕裂着我。脑袋冻僵，鼻子麻酸，耳朵刀割般疼痛，但我心里觉得高兴。从狼爪一般犀利的寒风中，我嗅到了神身上的馨香，触到了她丰满的肉体。……
>
> 从一九六八年到一九七六年，整整八年，我一直在这块土地上挨整，混得如此凄惨，但我依然热爱草原，依恋草原。……[33]

这就是典型的什么结果也没有，却仍然歌颂“过程”的“红卫兵—知青情结”。同样的主题在这一类作品中到处重复，不断变奏。

礼平是业余作者，但《晚霞消失的时候》这个中篇的结构，严格符合米勒对亚里士多德叙事四原素的诠释：“初始情景”是学

[33] 老鬼：《血色黄昏》，页618—619。

生身分的男女主人公邂逅北京某公园；“情景急转”是高干子弟李淮平率红卫兵抄国民党将领之女南珊的家；第三章是李淮平在离城下乡的火车站上“意外发现”楚轩原和南珊是“好人”；结局则是文革后两人在泰山之颠忏悔原谅感悟超越，这时男主角是普通军官，女主角是英文翻译。社会地位和开端相似，也是男的较有政治背景，女的较有文化。从“零”到“零”，中间是一。这还是一个没有结果，意义全在过程之中的故事（和《芙蓉镇》一样，小说分春夏秋冬四章，强调循环的时间观）。王若水联系文革后中国青年的信仰危机来批评小说的消极倾向，实在是忽略了作者的一番青春热情。“谁都有自己的经历。这些经历弥漫在生活的岁月中，常常被自己看得杂乱无章而平淡无奇。但是岁月流逝，当你在多少年后又回过头来看这些已经淡漠的往事时，你也许会突然发现，你早已在自己的人生中留下了一篇动人心弦的故事。”将文革乱世普通男女的“杂乱无章”的生活，叙述成起承转合四季分明“动人心弦的故事”，这不就是红卫兵一知青角度的抒情效果吗？再想深一层，世界上有那么多青年，为什么偏偏这些儿时造反少年离乡求学不成求职不能的“飘泊一代”，特别愿意诉说他们“动人心弦的故事”？是不是潜意识里想抹去那“杂乱无章”的青春记忆？或者是保尔·柯察金的名言：“当你回首往事的时候，不因碌碌无为而羞耻，不因虚度年华而悔恨……”在中国青年心里影响太深，以至于“浪费青春”以后还要花几十年时光，反复证明年华并未虚度，青春决不是空白。也或许，正常社会（无论中西）中的“青春”受到家庭、学校、娱乐、金钱、汽车、影星、电脑、时装……太多规范限制，反而是在受苦受难的畸形年代，青年人的生活，精神方式一时“没了规矩”，所以反而特别值得留恋？

类似的"文革记忆"，老鬼平铺直述像是提供一堆"原材料"，虽很难出版但结果十分畅销；礼平编成典型的故事，语言、形式做作却颇合"老三届"的口味；最用心用力以结构主义框架融纳"红卫兵—知青"情绪的《金牧场》，读者虽少但至少评论界瞩目。将红卫兵步行长征，北京知青在内蒙插队与主人公文革后考察中亚文化并到日本做访问学者这四条线索有规则地混杂起来，组成了四个平行叙述场面交错的"灾难—失败"故事。对于厌恶都市文明的主人公来说，在东京犹如落难，虽然"意外发现"日本女友夏目真弓的友谊，但最终研究成果仍在学术会议上被否定。对应着这条最表面的叙事线索，另外三种不同灾难（红卫兵长征历险；内蒙插队艰苦；中亚荒漠回民苦难）也在叙述结构中同时降临。"情景急转之后"也还有三个不同的"意外发现"：当年红军现为贫民，长征意义何在？一心想做"人民之子"，草原母亲额吉却劝说"你不属于这里"；考察大西北人文地理却发现哲合忍耶的不幸历史。最后，则另外三种失败（长征队降旗、红卫兵战友牺牲、主人公被捕；知青离开草原；回民今日仍然受欺压）也几乎一起出现。显而易见，四个主人公受难（英雄失败）的故事不是互不相关的，而是并置出一个多侧面呼应的"追求—落难—发现—失败"的总的叙事秩序，从而导出"主人公不甘于失败，九死不悔地追寻着自己的金牧场"[34]的意义结构。这是同类作品中结构比较繁复的一次形式试验。不仅再次重申了"红卫兵—知青"文学"虽无结果，仍为奋斗追求过程而骄傲"的基本信念，而且将红卫兵经验，知青苦难与弱小民族境遇及现代人面对

[34] 这是《金牧场》全篇的最后一句，没有句号。见《金牧场》（北京：作家出版社，1987），页506。

都市的异化苦恼相提并论，从而暗示只要主人公有精神追求，无论身处古代荒漠或文革乱世或现代都会，都不可避免会面对“灾难”（然后奋斗，发现，即使失败也不后悔）。这样一种暗示“文革苦难并不特殊”的超越姿态，大概是相信“文革特别痛苦”的很多其他文革故事叙述者与读者所难以完全接受的吧。

受到篇幅限制的一些中短篇，其“虽无结果仍歌颂过程”的意义结构，主要靠突出强调对往日经验的今天观照立场而显示。红卫兵造反，再被别人打倒，最后当然一无所获。知青下乡再回城，也没有获得什么“成果”，诸如官职、社会地位、家庭幸福、美满爱情等等。[35]所以他们必须通过对农民的理解感悟与乡村生活的苦中之乐（这是史铁生的方式），或者用莎士比亚古典悲剧的英雄情节重新改造北大荒记忆（这是梁晓声的办法）来证明青春没有浪费，年华未曾虚度。[36]知青文学的不同倾向体现在叙事态度的微妙差异上。《我的遥远的清平湾》里的高原抒情黄土赞歌会被一段提前交代主人公残废的“后记”所平淡地反复打断。刚刚歌颂劳动场面，紧接着“清明节的时候我病倒了，腰腿疼得厉害。那时只以为是坐骨神经疼，或是腰肌劳损，没想到会发展到现在这么严重。”一边在和农民愉快交往，突然间，“可就在那年冬天，我病厉害了。”《这是一片神奇的土地》里也有主人公站在今天叙述昨天的笔调：“我们刚到北大荒三年呀！

---

[35] 张抗抗在接受采访时曾表示过苦难经历造就作家的收获感（见梁丽芳：《从红卫兵到作家》，台北，万象图书，1993，页14），但至少在作品里看不到类似的情节。

[36] 蔡翔在《对确实性的寻求》一文中，从阅读心理的角度，对知青文学企图证明青春没有虚度的主题及其读者接受背景，有很细致的分析，见《当代作家评论》，1985年第6期（11月），页72—77

许多人还要在战天斗地中大有作为呢！屯垦戍边的信念还没有动摇呢！艰苦创业的精神和热情还没有泯灭呢！”虽然作者在这里已经告知读者，这些“信念”“精神”和“热情”后来大概是动摇泯灭了。但直到小说结尾，主人公仍然高喊：“我们经历了北大荒的‘大烟泡’，经历了开垦这块神奇的土地的无比艰辛和喜悦，从此，离开也罢，留下也罢，无论任何艰难困苦，都决不会在我们心头上引起畏惧，都休想叫我们屈服……呵，北大荒！”[37]语言可以含蓄可以煽情，凡知青总是歌颂美化自己的青春。差别只在，史铁生是在真诚抒情之后再平淡解构自己的抒情；梁晓声却能为自己创造的戏剧化记忆所陶醉所感动，不能自拔。两种情况，在“红卫兵—知青”角度的文革叙述中，都很常见。

除了《血色黄昏》中被“整”的主人公有几个“仇人”以及《今夜有暴风雪》中的兵团团长有意阻挠知青回城以外，绝大多数“红卫兵—知青”角度的“文革故事”里都没有很重要的“反派”。但受难主人公自己，却常常也是迫害者，有时还是旁观者甚至背叛者。如何叙述主人公自身的多重身分，是这类“文革回忆”所面临的最棘手的问题。特别是红卫兵身分的主人公，几乎没有一个主人公不在作品中犯有过失、错误甚至罪行。但又几乎没有一个主人公在作品中对自己的过失、错误乃至罪行表示忏悔。这不能不说是这类“文革叙述”的一个相当引人注目的特点。

主人公“犯错”（身兼“受害者”、“迫害者”乃至“背叛者”、“旁观者”多种角色）的情况，大致有三种。

第一种情况，主人公虽然参与造反，却主要是“受害者”。作家设置的情节，使今天的读者看得很清楚：主人公并没有错。但

[37] 《知青小说选》，页385。

在剧情中,“错误”的后果很严重,主人公因此而受指控被审判。比如《枫》中的中学生李红钢眼见情人卢丹枫在武斗中不肯投降高喊保卫毛主席跳楼自杀,李悲痛万分却来不及阻止。多年后对立派掌权,判李红钢逼死卢丹枫,李被枪决。作家安排读者做见证人,意在证明文革中对红卫兵的审判并不公正。《重逢》中的叶辉,也是因为要保护市委副书记朱春信而被迫参加“文攻武卫”结果不慎打死对方一人。作家既让朱春信作犯罪现场目击者,又让他在多年以后审理这个案子而且良心有愧。这样戏剧性的情节安排自然解脱了叶辉的罪责,至少叶不该受到重罚,而且也将矛头一转反问与红卫兵一样被卷入文革污泥的干部,今天是否有权审判红卫兵?以上两个例子中,作品为红卫兵辩护的立场十分清楚:他们没有错,至多只是愚昧无知;如果要责怪,应该责怪造成武斗的元凶(江青?)或者同样应对武斗负责任的干部。

第二种情况,主人公是“比较好”的“迫害者”,所以可以原谅。作者设置的情节,使读者不必担心,因为主人公的错误在作品中已得到“受害者”的原谅,所以主人公不必忏悔。《晚霞消失的时候》里李淮平率众抄南珊家的场面,虽以红卫兵第一人称叙述,国民党将领楚轩吾照样神情泰然对红卫兵讲了半天淮海战场起义旧事。原来楚将军与李淮平之父曾战场上相遇,“我紧紧盯着楚轩吾那闪着隐隐泪花的老眼,心剧烈跳动了起来。”抄家者这般多情善感,难怪再见到楚将军之女竟是自己曾在公园邂逅的“女友”,审问的态度也已不同:“我的声音竟突然变得如此无力和温柔。”[38]这样的气氛营造,好像主人公早已知道抄家错

[38] 礼平:《晚霞消失的时候》,《十月》,1982年第1期(1月)。

了。所以小说结局时主人公在泰山之巅向多年不见的南珊表示歉意："那次抄家它对我一直都是一个不小的折磨，你应该给我一个解脱的机会。"南珊立刻告诉李淮平，"你在那件事中给我的印象是相当好的"，随即毫不犹豫表示她并不需要任何抱歉和悔恨："淮平，把一切都忘掉吧。"即刻之间，红卫兵主人公便获解脱，马上可以将视野"转向更加广阔的未来"。[39]现在我们看得很清楚，李淮平之所以能在南珊眼中成为"比较好"的"迫害者"，正因为他在抄家的当时，已经有些背离其红卫兵立场。

第三种情况比较复杂一些。主人公在同一瞬间既是"迫害者"也是"受害者"，"迫害他人"与"自己受害"几乎是同一件事。作品有意叙述迫害与受害之间的界线混淆，主人公弄不清自己是否有错？是否需要忏悔？先看《金牧场》中的一段主人公的自白：

> 皮带上黯淡地闪着一层湿湿的光亮，它挟着一股狠狠的风，"呼呼"地撕开钝重的空气。这条皮带和那些带挂环和双排扣眼的铜头武装带不同。它灵捷快速。清脆的啪啪声中藏着一丝颤抖，我甩甩头，我蔑视这种颤抖。……耳际那种"呼呼"的声音在交织叠奏。我觉得在恨的刹那间我跨越了一道关隘。"呼！呼！呼！"我满腔仇恨而满心痛快。那颤抖渐渐熄灭下去了。我逾越了一道人鬼不知的关隘。人要爱憎强烈，人也要有无畏勇敢的恨。我抡圆了皮带，我看见大海也抡圆了皮带，我们俩的眼又一次相碰。我的心突然剧烈地颤抖起来，我咬紧了牙关。现在我连自己一块恨，这

[39] 同注[34]。

恶狗曾经把那黑络腮胡子他曾把原红四方面军的副连长打得吐了血。他有一只又黑又粗的拳头长毛的拳头，他嚷嚷说黑络腮胡子红军占了他的地他对准胸口就是重重的一拳！我突然暴怒起来，我把湿透了的皮带抡得呼呼作响。大海也在暴跳怒骂，也在闪闪发光地抡着他那一根。关隘就这样度过了，简单而残酷。我开了这辈子的打戒。第一次我就打得这么狠。那堆稀泥慢慢不再蠕动。大海走出屋子浴进外面强烈的阳光里。大海的样子多么英武，我想道。我吁了一口长长的气，我稍稍觉得这声喘息中还有一点点颤抖。[40]

大约1935年，红四方面军长征途中有个外号黑络腮胡子的副连长抢占了某农人(地主?)的地，农人愤怒地打了红军一拳。三十多年后，靠救济粮生活的前红军黑络腮胡子把这个故事告诉前来步行长征的北京红卫兵。两个红卫兵便要用皮带鞭打这个农人(应该也已经是老人)。然而这是主人公“我”生平第一次打人。“颤抖”象征对使用暴力的恐惧或良心上的不安；“爱憎强烈”、“无畏勇敢的恨”则来自革命教育；战友大海的英武形象代表榜样，溶进“阳光”更是明显的政治意象。“一道人鬼不知的关隘”，是指打人习惯？还是某种道德准则？亦或人性兽性界线？主人公最后是在“恨的刹那间”，想像着农人拳击红军的“历史场景”与细节才跨越了那道关隘。问题的关键是，到底主人公是在阶级教育极左宣传所灌输的仇恨感逼迫下开了打戒呢？还是无意识地使用官方意识形态所造就的理由来帮助纵容自己宣泄暴力倾向？究竟是宣泄了“满腔仇恨”才使“满心痛快”呢？还是有意

[40] 张承志：《金牧场》，页158—159。

无意借“满腔仇恨”而使自己“满心痛快”?引起张承志严肃反省的这个问题,在1989年和1999年都值得再三反复提问。

在民众趣味、干部或书生角度的文革故事中,红卫兵暴力常被脸谱化为法西斯行径。但当代文学中很少有从红卫兵角度详细描述并严肃分析这些散发着青春热情的暴力行为。张承志的上述文字,虽然仍略去了某人在皮带挥动打击下的身体情况(以免读者对主人公失去感情的支持),但已经细微具体地提供了“红卫兵心理”的一个文学样品。作者已经触及到了荒谬行为方式与正常心理依据之间的无意识联系,但没有(抑或不愿)详加探究。对于红卫兵的行为,作者有些不安,但并不忏悔。几年后作者将《金牧场》删去一半,改成另一个长篇《金草地》,上面那段“红卫兵挥舞皮带”的意识流文字也被删除了。

《血色黄昏》的男主角在刚刚下乡尚未挨整之时,也曾发扬红卫兵精神率众到牧主贡哥勒的蒙古包抄家,杀死了贡哥勒心爱的黄狗,而且还把老牧主绑起来:“我抄起一根木棍,乒乒乓乓一阵乱打,那老头子双手捂着脑袋,跪在地上,噢噢惨叫。”[41]事后场革委会就抄家事件作结论,支持知青的革命行动。整段叙述完全没有事后评判,比较客观地显示了主人公当时的愚昧粗暴。不过他后来也和牧主一样被人当作阶级敌人痛打,直到那时主人公仍然没有为自已打人而感到后悔羞愧。

《动物凶猛》的男主角在文革中其实还是少年,是一个乱世之中无所事事的“旁观者”。(不仅“旁观”大人们的阶级斗争,还为了消磨无聊时光开锁入民宅偷窥他人生活。)但他却也很想模仿红卫兵的行为,比如为了博取哥儿们喝彩,便狠心下手猛击

[41] 老鬼:《血色黄昏》,页20。

邻院小孩；为了莫名的嫉妒与情爱不惜使用暴力欺负自己的女友。这些少年暴力细节也是由第一人称自述，叙事者不仅不替主人公的荒谬行为辩护，而且还竭力渲染残酷画面，主人公也全无张承志挥皮带时的“颤抖”、“不安”——这是歌颂红卫兵式的青春呢？还是想说明文化规范一旦解除（比如文革），人性便会像动物一般凶猛？值得注意的是，这部中篇后来被改编成电影，既在国际上获奖，又在海内外获得上佳票房成绩。电影片名易为“阳光灿烂的日子”，好像又有用阳光之类的政治意象为主人公的动物般无理凶猛的行为作辩解的意思。

总体而言，“红卫兵—知青”主人公是在灵魂被时代扭曲、行为随潮流而荒谬的意义上，才成为“文革叙述”中的受害者。而同时他们也是“迫害者”和“背叛者”——虽然在“红卫兵—知青”的记忆中，他们通常是被冤枉的、比较好的、无意中犯错的、或者有合理心理道德依据支撑的“迫害者”，而且他们“背叛”红卫兵纪律是出于良知同情，“背叛”老师家人则是为了红卫兵理想。[42]这类小说中多数旁观者的形象并不突出，可能是因为很多时候，红卫兵、知青就是群众，“我”已本能地内化为“多数”。主人公的行为，相当程度上就是随大流。这种“多数”归属感，应该也是“红卫兵—知青”主人公可以拒绝忏悔的心理支柱之一。

现在来看“红卫兵—知青”故事的“难中获救”方式。获救方式主要有两种。一是最常见的男主角爱上知识女性，这是知青作家与王蒙一代的相通之处。也可能少年阅读经验中保尔·柯

---

[42] 或者像梁晓声所描述的那样，一群中学红卫兵想去跟随哈军工“红色造反团”，因不受重视而立刻“背叛”，转投“八·八团”。（《一个红卫兵的自白》，页167—80。）

察金与丽达恋爱模式刻下的痕迹太深,《这是一片神奇的土地》中的"我"爱上了政治地位比他高但又很有"小资情调"的副指导员李晓燕;另一篇知青小说孔捷生的《大林莽》男主角也喜欢他的女上级;《晚霞消失的时候》南珊比李淮平更有文化;《血色黄昏》的男主人公在难中单相思的对象也是文静纯洁、比主人公更有文化修养的"女神"韦小立(至少主人公觉得她是这样)。实际上,除了《动物凶猛》的未成年主角对米兰的肉体有些兴趣以外,其他红卫兵、知青主人公所渴望所崇拜所迷恋的,主要都是异性的精神、修养、情感、文化……甚至米兰,不也比男主角更有文化更成熟更有修养吗?

第二种"难中获救"的方式与第一种不无联系。我突然发现本章列举的十三部"红卫兵—知青"角度的小说,主人公清一色都是男性。[43]这些男性都爱上比他们更有文化修养情感更成熟的女性,实际上是"弟弟"向"姐姐"求援。而第二种获救的爱,则更进一步,是一种包括母性的爱。在第三章里,我已讨论过《金牧场》中的恋母情结。在某种意义上,来自"姐姐"的关怀多于"体"贴的爱,不也包括着"母性"的温暖吗?诸位"红卫兵—知青"主人公,在难中获得异性解救时,不都是追求同情关心多于渴求占有迷恋,不都是希冀纵容理解多于期待娇柔性感吗?

最后一个需要讨论的现象是,为什么几乎所有"红卫兵—知青"角度的小说均有情节功能27、28、29出现?也就是说文革后感恩、反省、总结、抒情的情节为什么在这类文革故事里显得特

---

[43] "引言"已有说明,50篇小说是按照一些获奖、畅销、有争议等原则选择的。分类是后来的事,所以本章所讨论的"红卫兵—知青"主角均是男性,纯属偶然。因为事实上知青出身的女作家为数不少,如王安忆、铁凝、张抗抗、竹林、乔雪竹、张蔓菱等。

别重要？

有两种可能的解释——也许可以同时成立。

第一种解释：这是因为主人公对往事既于心不安又不甘心忏悔，所以反反复复作事后辩解，努力以浪漫的抒情消除内心的（甚至无意识的）犯罪感。这种解释主要针对叙述“红卫兵经验”的作品。“红卫兵经验”的文学叙述，怎么样也摆脱不了对自己在文革中角色的严肃困惑。在某种意义上，整理叙述“红卫兵经验”，其目的就像李淮平要求南珊的那样，是希望“有一个解脱的机会”。“解脱”的方式可以是在情节上设计对红卫兵的不公正审判，从而引起读者及自己的同情，然后减轻乃至消除主人公的罪责（《重逢》在这方面做得很成功）。“解脱”的方式也可以是在重新叙述中自我辩解。辩解理由大致有三，第一，“我”伤害过他人却也是“受害者”（《血色黄昏》、《疯狂的上海》、《一个红卫兵的自白》），这当然是其他类型“文革故事”也常出现的情节逻辑；第二，犯错的不只“我”一个（《动物凶猛》、《晚霞消失的时候》），“多数”犯错，当然可以原谅，责任在于环境、社会、时代……；第三，“我”是为了理想才做错事的（《金牧场》、《枫》），于是荒唐行为与正当理由之间便有着“人鬼不知”的微妙联系需要特别强调（当然，也有着“人鬼不知”的微妙界线需要加以忽视）。虽然犯错却也受害，强调的是“后果”；和“多数”一样也算错吗？讲究的是“依据”；出于真诚的理想才造反，肯定的是“动机”。不管以什么理由辩解，以什么方式寻求解脱，红卫兵主人公可以惭愧可以不安可以困惑可以感慨，但不会忏悔。所以，“我也许错了，但不忏悔”，至今为止，这是“文革叙述”中的一个强劲主题。

第二种解释：“我不忏悔”的主题，除了种种道德辩解理由外，最主要的还是基于一种“青春无悔”的信念。“青春无悔”，可

以理解为主人公将其青春或自愿或被迫地投入某项工作、某个计划、某块土地，因为这项工作这个计划或这块土地有了收获，主人公便自然感到他的青春没有浪费，他的生命充满意义——虽然当初投入之时极为辛苦，代价惨重。

所以，“鬼沼”终于被征服了，曾经“经历了开垦这块神奇土地”的知青们，哪怕葬尸于此，也永远“青春无悔”了。

“青春无悔”，也可以理解为虽然主人公追求之事后证明毫无价值，虽然什么具体目的也没达到，但投入青春的追求过程仍然有价值 因为主人公曾经在“那里”生活，“那里”就永远值得怀念、歌颂。

所以，“哦，我的白老汉，我的牛群，我的遥远的清平湾……”

再想深一层，“青春无悔”的信念，除了功利与哲理的诠释外，还可以有更特定的历史读解。为什么进工厂、做店员、上大学甚至做演员当明星等其他青春经历并没有在文学中被反复重申其意义被不断赞美其价值，是不是“红卫兵—知青”主人公有一些特别的理由来歌颂他们的“乱世青春”呢？不妨看看《插队的故事》里一群已经回城或出国的知青的偶尔相聚：

……学理工的，学文史的，学农林的，学经济和企业管理的，干什么的都有，共同的话题倒少了。惟一提起插队，大家兴致就都高。

“那时候真该多照些相片。”

“那会儿怎么就没想起来呢？”

“光想革命了。”

“还有饿。”

“还有把后沟里的果树砍了造田。”

"用破裤子去换烟抽，这位老兄的首创。"

"不要这样嘛，没有你？"

"饿着肚子抽烟，他妈越抽越饿……"

话多起来，比手划脚起来，坐着的站起来，站着的满屋子转开。说得兴奋了也许就一仰在床上躺下，脚丫子翘上桌，都没了规矩，仿佛又都回到窑洞里。反复说起那些往事，平淡甚至琐碎，却又说到很晚很晚。直到哪位忽然想起了老婆孩子，众人就纷纷看表，起立，告辞，说是不得了，老婆要发火了。[44]

请注意，荒唐岁月，插队风景，在这里是作为现代理性社会（专业知识、繁忙工作、家庭价值、老婆孩子）的一个对立面，或者补充物而出现的。我们没有办法，总要在工具理性原则下生活，这时再回想那"没了规矩"的青春，岂不令人怀念？

所以，对于理性的读者来说，形形色色但又颇有规律的"文革叙述"，并不仅仅只是解析负面的历史现象。

---

[44] 《中国新写实小说选》，页172—173

结　论

“当代批评家倾向于认为，历史就是历史学家描写过去事情的方式，至于历史上究竟发生过什么事情，他们则不管，他们认为历史主要是由一些本文和一种阅读、诠释这些本文的策略组成。”[45]

本书的出发点，与伊丽莎白·福克斯－杰诺韦塞教授(Elizabeth Fox－Genovese)所转述的海登·怀特(Hayden White)的上述观点相当接近。在某种程度上，今天乃至将来人们所谓的“文革”，也主要是由一些本文(包括“文革小说”)和一些阅读、诠释这些本文的策略（“诠释群体”的共通趣味、公众记忆）所构成。正是在这种意义上，我们才将“文革小说”读作历史的文本。而那些曾经以“文化大革命”名义发生过，或可能曾经发生过的历史事件，则不在本书的研究范围之内。换言之，本书并非通过当代小说研究文革，而是研究文革如何被当代小说所叙述。尤其是在政治、新闻、史实、法律等领域的文革研究仍受限制的情

---

[45] Elizabeth Fox－Genovese, “Literary Criticism and the Politics of the New Historicism”, in H. Aram Veeser, ed., *The New Historicism*, New York and London: Routledge, 1989, P.216. 参考孔书玉中译，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，页56—57 其实提倡新历史主义方法的福克斯－杰诺韦塞教授并不完全赞同所谓“当代批评家”的上述观点

况下，当代文学（主要是小说），近二十年来已成为对文革的最主要的阅读、诠释方式。似乎是依据同一个文革"本文"，已经出现了很多完全不同的阅读、诠释策略而且受到不同意义上的欢迎。考察这些不同文革故事的叙述结构、事序逻辑、情节模式、抒情规则等，不仅是对当代小说技巧的一种研究，也可以在文化批评的意义上，探讨所谓"文革集体记忆"的整理、建造与修改过程。

本书在方法论上，受到普洛普《民间故事形态学》的启发。依据获奖、畅销、引起争议等原则，我选取50部中长篇"文革小说"作为重点讨论对象，列出文革小说叙事模式的29个"情节功能"、五种基本角色（受害者、迫害者、背叛者、旁观者、解救者），以及四个叙事阶段："初始情景"（灾难之前）；"情景急转"（灾难来临）；"意外发现"（难中获救）及"最后结局"（灾难之后）。并非每部"文革小说"都会出现上述29个"情节功能"，但这些"情节功能"却可以包括"文革小说"的各种叙事可能性。而且，这些"情节功能"的排列顺序与组合规律都是可以辨认的

本书通过对四个叙事阶段的详细分析，依据"文革小说"中"事序结构"与"叙述结构"之间不同的组合规则以及五种基本角色的功能变化，将50个抽样文本分成四个包含不同意义结构的叙事类型：契合大众通俗文学趣味的"灾难故事"；体现知识分子、干部忧国情怀的"历史反省"；先锋派小说对文革的"荒诞叙述"；以及"红卫兵—知青"角度的"文革记忆"。

大众趣味的"文革故事"，情节事序与叙述秩序大致重合。民女或老汉在"初始情景"中生活幸福但不乏缺憾；灾难主要由道德败坏的"反派"造成；主人公纯粹受害；难中获救方式主要是书生遇民女，或者靠"清明政治"；只要不在灾难中死去，主人公在难后生活一定更加幸福，原先的情感缺憾也会得到弥补——

从而显示“因祸得福”之意义结构。

叙述技巧多变但事序逻辑清晰的是“知识分子—干部”情怀的“历史反省”。作品多以第一人称心理视角展开，主人公在文革前已有过失；灾难来临并非“坏人”造成，却与主人公早先的过失有关；灾难能使主人公在民众与知识女性的帮助下改正错误；主人公在灾难后地位明显上升足以证明“坏事最终可以变成好事”。

实验性的叙述技巧支配作品结构，致使事序逻辑紊乱的是“先锋派”的“荒诞叙述”：既叙述文革之“荒诞”，也坚持叙述方法之“荒诞”。“结局”一定不会比“初始情景”更好，从而打破祸与福、坏事与好事之间的常规因果关系；“灾难来临的种种方式”成为叙述重点；“反派”可以理解，主人公则在受难期间犯错，且未必有获救机会；小说结构常显示受难过程并无意义，有些错误也永远无法纠正。在某种意义上，可以说“荒诞叙述”是千方百计要将文革“解释”成一个“不可解释”的现象。

“红卫兵—知青”角度的文革经验，几乎全是第一人称的男性叙述。情节功能与叙述结构基本重合但事序逻辑有些混乱；虽然“结局”也不会比“初始情景”好，但主人公通常都认为受难过程有意义；主人公大都在文革中犯错犯罪，却都有可以自辩的理由，所以没人忏悔；主人公也有机会靠民众知识女性及母爱来获救；难后回首旧事，则一定“青春无悔”，一往情深。

这是迄今为止数量众多的小说体“文革书写”中四条最基本的诠释思路与叙述线索。在这些不同的思路与记忆线索中，文革或者被描述成一场“少数坏人迫害好人”的灾难故事；或者被总结成一个“坏事最终变成好事”的历史教训；或者被解析为一个“很多好人合作而成的荒谬坏事”；或者被记录为一种“充满错误却又不肯忏悔”的青春回忆。

伊丽莎白·福克斯－杰诺韦塞教授在讨论"新历史主义"批评方法时说："历史，至少好的历史（它同文物整理恰成对比），必定是有结构的，它不是归约主义的，不是迎合现时，不是目的论的，而是结构性的。这里，我是在一个特殊的——或说一般的——意义上使用"结构的"这一术语，不是指索绪尔、列维－斯特劳斯的结构，甚至也不是罗兰·巴尔特或吕西安·戈德曼的结构。结构，我是指历史必须揭示并重构意识和行为的条件，这种条件应被视为社会关系的系统，包括女人和男人、富人和穷人、有权者和无权者之间的关系，此外，还包括不同信仰、不同种族、不同阶层的关系。我所使用的结构的一词的更进一步的意思是说，在任何一个特定的时刻，各种关系系统都是同一种赋予它们以结构的主导倾向……相联系而发生作用的。无论是在过去还是在对过去的诠释中，历史都遵循一种模式或结构，按照这种模式或结构，某种事件比其他事件具有更大的意义。在这一意义上，结构制约着本文的写作和阅读。"[46]

"新历史主义"的上述观点对我很有启发。在我所假设的"文革叙述"中的"结构"中，显然也有一些情节功能比另一些更为重要，更为常见。但这些情节功能必须在与其他事件的不无规则的联系中才会"具有更大的意义"。"文革叙述"的内在结构，也显然"应被视为社会关系的系统"，也显然是由民女和干部、农民和知青、右派和红卫兵等不同身分不同视角所组成。而这些社会角色又会在不同情景（语境）下轮流承当不同的叙事角色（"受害者"、"迫害者"、"背叛者"、"旁观者"、"解救者"）。在这

---

[46] Elizabeth Fox－Genovese, "Literary Criticism and the Politics of the New Historicism", in H. Aram Veeser, ed., *The New Historicism*, p. 217—218 参考孔书玉中译，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，页 58.

些角色功能的变化之中，我特别注意社会地位之“上下”变化过程、群体归属是“多数”还是“少数”、以及伦理道德上的“好”“坏”标准等三种关键秩序及其互相之间的复杂关系。而所谓“赋予”各种关系系统“以结构的主导倾向”，在“文革叙述”中主要就是“逃避文革”、“忘却文革”的倾向。当然，这种“逃避”文革影响、“忘却”文革历史的“主导倾向”，相当程度上是以集体无意识的形式制约着各种“文革叙述”的内在结构，而且是以“因祸得福”、“坏事变成好事”、“不可解释”或“青春无悔”等不同方式，使得“文革叙述”的制作者与接收者们可以求得放心与释怀。当然，在记忆与忘却、叙说与逃避之间，是一种既依存又矛盾的关系。不正视文革，不试图弄清楚文革究竟是怎么一回事(或至少自以为弄清楚是怎么回事)，中国的读书人便无法走出文革的阴影。但是，为了忘却而叙述，是否真的能够导致忘却？上述四个不同的叙述类型，第一和第二类型，为了忘却的叙述结构比较明显。第三类则是对这一结构形式的挑战与修改。第四类型念兹在兹重申某些文革经验，其实也在逃避另外一些记忆。

对我的研究来说，文本的制作—流通过程比文本的具体作者更为重要。其实，不同叙事模式与不同的作家群之间也不无规律性的联系。一般说来，“灾难故事”的作者大都是有乡土背景的文化馆创作员，或工人教师出身的业余作者，如古华、周克芹、刘克、陈国凯、刘心武、陈世旭等。也有少数曾在底层吃过苦的右派，如高晓声、从维熙。“灾难故事”的主人公大都是平民出身，民女或老汉。其读者面则覆盖最广，尤其受到民间大众的欢迎。“历史反省”模式的作者绝大多数是曾被错划右派，或大学出身曾受政治批判的知识分子，如王蒙、韦君宜、张贤亮、张弦等。主人公不是忧国救世的书生，便是知识分子腔的干部。其读

者群应该也是以比较关心政治问题的大学生、知识分子和有文化的干部为主。"先锋小说"的作者则主要是1985年以后涌现的所谓新潮作家，如莫言、阿城、残雪、韩少功、陈建功、何立伟、马原、铁凝、王安忆、陈村、赵振开等（林斤澜、冯骥才、宗璞三位"勇于实验"的中年作家可算例外）。这些作品的主人公的身份最为复杂，从科学家、教师、研究员到知青或农民，再到被改造的地主或工宣队造反派，再到村镇上种种实在或虚幻的人物角色，应有尽有。说明这类作品并不是为某个社会群体而创作，但读者却相当单纯：都是甘愿其阅读习惯经受挑战的文学爱好者。至于"红卫兵—知青"角度的文革记忆，写作与接受的族群特色最为明确。作者一定是前红卫兵或知青（韩少功、梁晓声、史铁生、王朔、老鬼、张承志、郑义等），主人公也是前红卫兵或知青，读者主要还是以前的红卫兵和知青。

从20世纪中国文学发展的背景来看小说形态的文革集体记忆诸类型，满足大众想像的"灾难故事"基本上是民间通俗趣味与50年代以后的革命现实主义的结合。沙汀、茅盾都欣赏《芙蓉镇》能在乡风民俗中写出时代政治变迁，因为"灾难故事"在将历史通俗伦理化方面的确延续了《李家庄的变迁》、《红旗谱》的传统。但如果缺乏"革命干部性功能障碍"、"正面人物在偷窥捕捉反派通奸时发生恋情"、"女主人公难后得子"等民间趣味情节，灾难故事（如《小镇上的将军》）只能得奖一时，很难真正畅销。民国期间，张恨水和鸳鸯蝴蝶派报人其实一直拥有大多数的中文读者。1949年以后一方面好像金庸、李碧华等人真正做到毛泽东所谓的"人民大众喜闻乐见"以及"先普及"（连载、畅销、盗版）"后提高"（近年来迅速成为大学研讨会及研究生的课题），逐渐将张恨水的"大众口味"发展到一个可以在文学语言及

艺术功能上挑战与补充"五四"主流("救世责任"、"文人格调"及其共同的欧化语言)的角度。另一方面，黄子平、陈思和等研究者近年来开始关注民间趣味在"革命历史小说"乃至样板戏中也依然变态隐形地存在，远非"革命现实主义"所能消灭。有关文革的灾难故事需要民众趣味与革命现实主义的巧妙结合，其要点就是以忠奸分明的伦理化历史来宣泄转移大众对于革命的犯罪感。近十几年来，有些大众趣味的传奇演义及虚构的历史回忆录等，越来越脱离主流文学，却在地摊小报上成为中国民众文革想像的一个重要部分。而在香港、台湾及海外的文革叙述，也有相当部分(如李碧华、黄碧云、张戎等人的作品)主要满足难民记忆与英语读者的通俗趣味。

"历史反省"模式的文革叙述与五四新文学传统的复杂联系恰恰体现在"知识份子—干部"这两个概念的吊诡重叠上，准确地说是虚拟的干部心态与被剥夺的知识分子身份的某种重合。忧国忧民的救世心态当然联系着企图唤醒民众、疗救社会的"五四"文学主流：从鲁迅的《呐喊》、杂文，经过茅盾、丁玲、巴金及很多左联作家的集体努力和延安的转折，一直发展到作协文联、"干预生活"，以及90年代的"以笔为旗"……知识分子书生意气却又总和新文学的文人立场有关：从胡适、周作人及鲁迅的《野草》开始，经过郁达夫、闻一多、徐志摩、沈从文、老舍、施蛰存、梁实秋、林语堂、丰子恺、傅雷等很多作家合力维护，坚守艺术本分、坚持文人道德的传统延续至今。这两条常常对立又互相纠缠逼迫很多作家面临"艰难的选择"(赵园语)的新文学线索发展到文革小说主人公张思远、章永璘等人生活的年代，情况有了新的变化：知识分子在中国绝大多数地方都进入了干部编制，"救世"不再只是心态愿望而是身份义务。你如果不以文学或学术来

为社会服务，你就不是干部，同时不能做知识分子，也不能做普通百姓。总之，你不救世就是敌人。历史反省模式的文革叙述通常都描述"知识分子——干部"被驱逐到底层民间后反而恢复了做"人"的本能，不过重获人的力量与尊严不是他们的目的而只是他们再做知识分子或干部再去救世的一个疗救洗礼过程。陶醉地写出知识分子——干部精神历程怪圈的一些作家若干年后以不同方式(新的创作、评论或回忆录)对"文人高于世人"因此有责任也有权力拯救世人的"知识分子——干部心态"开始有所怀疑反省；与此同时他们笔下知识分子男主人公们的救世忧民传统却也不乏后继者。

有关文革的"荒诞叙述"延续和发展着鲁迅的悲观主义批判精神及文体实验态度：在《祝福》与《奶奶的星星》、《狂人日记》与《山上的小屋》、《一九八六年》之间，存在着很明显的意象乃至结构的承继关系。除了鲁迅以外，八九十年代的探索小说家似乎比较乐于追随一些从底层民间角度出发强调市民世俗价值观的非主流作家，如沈从文、老舍及张爱玲。或许因为莫言、余华、残雪、马原等不仅在精神上"造反"而且在现实生存层面也的确"流浪"在社会底层与边缘。他们既不相信左联式的救世姿态，也不同于三四十年代闻一多、施蛰存、卞之琳、钱锺书等学院派知识分子的文体实验。如果说鲁迅是本世纪中国文学的起点和高峰，张爱玲就是转折点。前者对后人的影响明显而且理直气壮，后者的影响则复杂曲折微妙。张爱玲有意用张恨水的方式来坚持文人立场，怀疑并挑战五四救世主流。在都市感性(及强调市民生活价值的历史观)、传统语言(学习从《红楼梦》到《海上花列传》的技巧)及大众口味(将现代主义作通俗包装进入阅读市场)等三方面都对 20 世纪后半期的很多作家，如白先勇、李昂、朱天文、西西、黄碧云、阿城、王安忆、苏童、贾平凹等产生重要影响。

在有关文革的探索小说中,底层视角民间立场被强化了,偶尔也有以传统小说技法质疑五四文化断层的“寻根”(如《棋王》),也有少数人摆出姿态不拒绝通俗(《顽主》及其电影改编等),但总体来说,能够同时继承传统小说语言又解析大众趣味的探索小说为数不多。最大的压力仍是如何既承受又改造那由五四文艺腔、毛泽东语言及翻译体影响所共同形成的当代语言困境。换言之,“当代先锋”一如既往所做的事,就是解构文革语言(清洁现代汉语)解析文革语法(整理革命的游戏规则)。

虽然红卫兵—知青心态出现在六七十年代以后,但表达这种心态的抒情方式——自叙传、自哀自怜、缺乏节制的浪漫与真诚真挚的煽情,都可以追溯到创造社的革命传统、郁达夫的文风和巴金的青年文体。这种青春的挽歌贯穿20世纪中国文学。不过比起留学生的性苦闷或者少爷对丫环的爱情来,红卫兵—知青的感伤浪漫抒情,似乎更加有病呻吟一些,形式上也稍微复杂一些。但世纪初的“狂人”早就在害怕被吃时担心自己恐怕也吃过人,到世纪末却只有萧珊的丈夫或写临终回忆录的韦君宜等忏悔自己的责任,而被不只一代人“救”过的不只一代的“孩子们”仍是继续抒情:“我虽有错,但决不忏悔!”……

从艺术方法及文化功能看,文革叙述的各个类型好像也有分工合作:“灾难故事”具备多种通俗文学要素,可读性最强;而且能帮助人们宣泄文革后的愤怒并悄悄解脱文革当事人的犯罪感,所以最能体现大众对文革的集体记忆。“历史反省”模式力图追求现实主义创作精神,在某种程度上也有中国文人的感时忧国传统,主要功能是替知识分子创造一个想像中的干部身份,并以这种身份去救国救民,或维系某种虚拟的干部心态。“先锋派小说”则受到西方及拉美现代主义影响,有意破坏大众与干部

的“文革想像”，有意挑战“文革集体记忆”的主流模式。这也是一种当代中国知识分子的努力，虽然今后的发展仍充满变数。而“红卫兵—知青”角度的“文革记忆”，更多浪漫主义的抒情。这是各种“文革叙述”中最具争议也最有特点的一个部分。这是一代人的写作，除了证明特定社群特殊时代的文化存在以外，也在某种程度上延续和发展着“文革文化”中的某些浪漫精神。

所以，说不完的“文革故事”……

当然，在遵守普洛普规则，将“50篇作品”视为一个整体的文本来解析讨论其间的互动关系时，我也很清楚这种结构主义的阅读方法包含着两种可能的危险。一是“50篇作品”长短不一，形式各异，风格差别极大，艺术上的精疏高下更不可同日而语。将这些小说中非常复杂的细节以充满变数的技巧统计归纳为若干模式与量化的情节功能，有可能会忽略作品本身的艺术价值和很多作家的独特追求。事实上，虽然本书重点关注有多少小说出现同一情节，但从不会假设同样或类似的情节在不同文本不同形式中具有相同的艺术效果。(对于“不幸”被列入抽样文本然后遭到枯燥解读的一些小说的作者，笔者在此由衷致歉并再次说明：本书的目的不是研究当代的纯文学。好在“50篇小说”大都是已有定评的名作，十几年来很多当代文学评论，包括笔者以前的评论，都很注意这些小说的风格特点与艺术成就，偶尔被列成模式枯燥解读，相信也不会损伤作品本身的艺术趣味)。第二个可能的危险是将“50篇小说”放在一个共时态的平面上去阅读，也许会忽视这些小说在时间上的发展变化关系。其实，几种不同的文革叙述的模式，也可以放在近二十年来当代文学发展的历时态角度去考察：所谓“灾难故事”大都出现于文革结束不久，70年代末和80年代初。“历史反省”稍晚一些。“先锋小

说”在 1985 年出现以后，一直代表文革后中国文学的发展潮头，但从来没有占领主流读者市场。几乎和“灾难故事”同时出现的“红卫兵—知青”的文革抒情，则贯穿至今从来没有衰落的迹象。

尽管知道上述可能的危险，我仍然坚持采用结构主义的分析方法，原因之一是我关心形式模式多于小说内容，或者说我认为模式比内容更说明内容。原因之二也是选题的制约：文革不单是小说家的课题，更是民族的课题。要从小说模式来考察“集体记忆”的建构方法，则必须透过（有时甚至忽略）艺术趣味匠心特色的差异变化，以寻找叙述策略风格选择后面的历史规定与情节设计叙事规范的文化逻辑。“文化大革命”是 20 世纪中国最重要的文化事件之一（如果可以将“反文化”也列为广义的文化事件），而且也是中国对 20 世纪世界文化最引人注目的参与与“贡献”之一。十年前柏林墙未倒之前，我在西柏林图书馆里看到一个有关二战期间德国律师坚持或违反职业道德的案例展览。我当时很奇怪：纳粹当政，哪个律师能不违心而自保？还不都是“受蒙蔽无罪，反戈一击有功”？可是有德国朋友告诉我，其间的复杂情况，依然可以梳理。后来去日本，知道有个纪念馆，每天接待很多中小学生，老兵义务讲解驾机撞舰的神风队员虽然自杀进攻行为错误，效忠国家的精神却很勇敢。中国人在整理文革记忆时，究竟是像柏林图书馆那样“残酷”清理历史的残酷呢，还是如某些日本纪念馆那样坚持歌颂民族精神爱国理想之“浪漫”？或者两者都做不彻底，而只是建造一种“为了忘却的记忆”：于个人，以讲述灾难故事来疗治心创或坚持“我不忏悔”；于国家，则将灾难叙述成“少数坏人迫害多数好人”而且最终“坏事变成好事”……

我想起文革初有一段据说是列宁的语录：忘记过去，就意味着背叛。

附录一：

“50篇小说”目录*

短篇小说

1 卢新华：《伤痕》，《文汇报》（上海）1978年8月11日；获1978年全国优秀短篇小说奖。

2 肖平：《墓场与鲜花》，《上海文学》1978年第11期；获1978年全国优秀短篇小说奖。

3 陈世旭：《小镇上的将军》，《人民文学》（北京）1979年第2期；获1979年全国优秀短篇小说奖。

4 陈国凯：《我应该怎么办》，《作品》（广州）1979年第2期；获1979年全国优秀短篇小说奖。

5 郑义：《枫》，《文汇报》（上海）1979第2月11日。

6 张弦：《记忆》，《人民文学》1979年第3期；获1979年全国优秀短篇小说奖。

7 金河：《重逢》，《上海文学》1979年第4期；获1979年全国优秀短篇小说奖。

8 高晓声：《李顺大造屋》，《雨花》（南京）1979年第7期；获1979年全国优秀短篇小说奖。

---

* “五十篇作品”按照短篇小说、中篇小说和长篇小说三个类别排列，每一类再按作品首次发表的时间为序。

9　古华:《爬满青藤的木屋》,《十月》(北京)1981年第2期;获1981年全国优秀短篇小说奖。

10　韩少功:《飞过蓝天》,《中国青年》(北京)1981年第13期;获1981年全国优秀短篇小说奖。

11　宗濮:《我是谁》,《长春》1979年第12期。

12　陈建功:《辘轳把胡同九号》,《北京文学》1981年第10期。

13　梁晓声:《这是一片神奇的土地》,《北方文学》(哈尔滨)1982年第8期;获1982年全国优秀短篇小说奖。

14　史铁生:《我的遥远的清平湾》,《青年文学》(北京)1983年第1期;获1983年全国优秀短篇小说奖。

15　史铁生:《奶奶的星星》,《作家》(长春)1984年第4期;获1983年全国优秀短篇小说奖。

16　何立伟:《白色鸟》,《人民文学》1984年第10期;获1983年全国优秀短篇小说奖。

17　陈村:《死——给"文革"》,《上海文学》1986年第9期。

18　余华:《一九八六年》,《中国小说一九八七》(黄子平、李陀主编,三联书店[香港]有限公司,1990)。

19　马原:《错误》,《中国小说一九八七》。

20　林斤澜:《氤氲》,《中国小说一九八九》(黄子平主编,三联书店[香港]有限公司,1992)。

中篇小说

21　从维熙:《大墙下的红玉兰》,《收获》(上海)1979年第2期;获1977—1980年全国优秀中篇小说二等奖。

22　刘克:《飞天》,《十月》1979年第3期。

23　冯骥才:《啊!》,《收获》1979年第6期;获1977—1980年全国优秀中篇

小说二等奖。

24　叶蔚林:《在没有航标的河流上》,《芙蓉》(长沙)1980年第3期;获1977—1980年全国优秀中篇小说一等奖。

25　王蒙:《蝴蝶》,《十月》1980年第4期;获1977—1980年全国优秀中篇小说一等奖。

26　赵振开(北岛):《波动》,《长江》(武汉)1981年第1期。

27　韦君宜:《洗礼》,《当代》1982年第1期;获1981—1982年全国优秀中篇小说奖。

28　刘心武:《如意》,《如意》(北京),北京出版社,1982。

29　礼平:《晚霞消失的时候》,《十月》1982年第1期。

30　王安忆:《流逝》,《钟山》(南京)1982年第4期;获1981—1982年全国优秀中篇小说奖。

31　梁晓声:《今夜有暴风雪》,《青春增刊》(南京)1983年第1期;获1983—1984年全国优秀中篇小说奖。

32　张贤亮:《绿化树》,《十月》1984年第2期;获1983—1984年全国优秀中篇小说奖。

33　阿城:《棋王》,《上海文学》1984年第7期;获1983—1984年全国优秀中篇小说奖。

34　莫言:《透明的红萝卜》,《中国作家》(北京)1985年第2期。

35　朱晓平:《桑树坪纪事》,《钟山》1985年第4期;获1985—1986年全国优秀中篇小说奖。

36　张贤亮:《男人的一半是女人》,《收获》,1985年第5期。

37　史铁生:《插队的故事》,《中国新写实小说选》,三联书店(香港)有限公司,1988。

38　残雪:《黄泥街》,《中国》(北京),1988年第11期。

39　王安忆:《叔叔的故事》,《神圣祭坛》,北京,人民文学出版社,1991。

40 王朔:《动物凶猛》,《王朔文集·纯情卷》,北京,华艺出版社,1992。

长篇小说

41 周克芹:《许茂和他的女儿们》,天津,百花文艺出版社,1980;获第一届茅盾文学奖。

42 莫应丰:《将军吟》,北京,人民文学出版社,1980;获第一届茅盾文学奖。

43 戴厚英:《人啊,人!》,广州,花城出版社,1980。

44 古华:《芙蓉镇》,北京,人民文学出版社,1981;获第一届茅盾文学奖。

45 胡月伟:《疯狂的上海》,成都,四川文艺出版社,1986。

46 梁晓声:《一个红卫兵的自白》,成都,四川人民出版社,1988。

47 老鬼:《血色黄昏》,北京,工人出版社,1987。

48 铁凝:《玫瑰门》,北京,作家出版社,1989。

49 张承志:《金牧场》,北京,作家出版社,1989。

50 韩少功:《马桥辞典》,《小说界》(上海)1996年第3期。

附录二：

"50 篇小说"作者简介 *

卢新华：（1954— ）江苏如皋人。1973 年参军。1978 年考入复旦大学中文系，同年发表短篇小说《伤痕》。1982 年毕业后便很少发表作品。后到美国留学，定居。

肖　平：（1926— ）本名宋肖平，山东乳山人。1944 年在家乡当小学教师。1955 年入北京师范大学中文系学习文艺理论。1957 年结业后任教内蒙师范学院。1971 年任教山东烟台师专。主要作品有短篇小说《海滨的孩子》、《墓场与鲜花》，短篇小说集《三月雪》，长篇小说《宁海沉浮》等。

陈世旭：（1948— ）江西南昌人。1964 年初中毕业后在九江务农。文革期间曾在中共九江县委宣传部工作。1981 年起任职江西省文化艺术研究所。主要作品有短篇小说《小镇上的将军》、《惊涛》等。

陈国凯：（1938— ）广东五华人。1958 年起在广州氮肥厂当工人。1979 年发表短篇小说《我应该怎么办》，后调中国作协广东分会任专业作家。1990 年任作协广东分会主席。主要作品有小说集《羊城一夜》、《家庭喜剧》等。

---

* "作者简介"依照"附录一：五十篇作品"的次序排列。编写"作者简介"时曾参考潘旭澜主编《新中国文学辞典》（南京：江苏文艺，1993）。

郑　义：(1947—　)本名郑光召，四川重庆人。1966年清华大学附中毕业。1968年到山西太谷县插队落户。1977年考入晋中师范专科学校。1979年发表短篇小说《枫》，后任专业作家。现流亡美国。主要作品有中篇小说《远村》、《老井》等。

张　弦：(1934—　)本名张新华，浙江杭州人。1953年清华大学钢铁机械专修科毕业，先后在鞍山、北京任技术员。1956年开始发表小说。1957年被错划右派，在农场农村劳动。1963年起在马鞍山市文化局任编剧。1983年起任中国作协江苏分会专业作家。主要作品有短篇小说《记忆》、《被爱情遗忘的角落》、《未亡人》及小说集《挣不断的红丝线》等。

金　河：(1943—　)本名徐鸿章，内蒙古敖汉旗人。1963年入内蒙大学中文系。1968年参军。文革后期在赤峰市医院担任领导。1978年后任中国作协辽宁分会专业作家，兼任中共铁岭县委副书记。主要作品有短篇小说《重逢》、《不仅仅是留恋》、《打鱼的和钓鱼的》等。

高晓声：(1928—1999)江苏武进人。农民家庭出身。50年代在江苏省文化局工作。1954年发表短篇小说《解约》。1957年因发起"探求者"文学社团而被错划右派，回家劳动二十余年。1980年后任专业作家。主要作品有短篇小说《李顺大造屋》、《陈奂生上城》、《钱包》、《鱼钩》等。

古　华：(1942—　)本名罗鸿玉，湖南嘉禾人。出身贫农。当过十四年农工。文革后期在郴州歌舞剧团任创作员。1981年出版长篇小说《芙蓉镇》及短篇小说《爬满青藤的木屋》等。现客居加拿大。

韩少功:(1953—)湖南长沙人。1968年初中毕业,到湖南汨罗县插队落户。1974年调县文化馆。1978年考入湖南师院中文系。后从事专业创作。现居海南。主要作品有短篇小说《月兰》、《西望茅草地》、《飞过蓝天》、《归去来》,中篇小说《远方的树》、《爸爸爸》、《女女女》及长篇小说《马桥辞典》等。

宗 璞:(1928—)女。本名冯锺璞,笔名绿蘩、任小哲等。北京人。著名学者冯友兰之女。1951年清华大学外文系毕业,曾任《文艺报》、《世界文学》编辑。后到中国社会科学院外国文学研究所工作。1948年发表处女作《A·K·C·》1957年因小说《红豆》而受批判。作品有短篇小说《我是谁》、《蜗居》、《鲁鲁》及中篇小说《三生石》等。

陈建功:(1949—)广西北海人。1968年起当煤矿工人。1978年考入北京大学中文系。毕业后任专业作家,现任中国作协书记处书记。主要作品有短篇小说《丹凤眼》、《飘逝的花头巾》、《辘轳把胡同九号》,中篇小说《找乐》等。

梁晓声:(1949—)山东荣城人。1966年中学毕业。1968年赴北大荒参加黑龙江生产建设兵团。1974年入复旦大学中文系(工农兵学员)。1977年起任职北京电影制片厂,现为副厂长。主要作品有短篇小说《这是一片神奇的土地》、中篇小说《今夜有暴风雪》、长篇小说《雪城》、《一个红卫兵的自白》等。

史铁生:(1951—)北京人。1967年清华附中毕业。1969年去陕北延安插队落户。三年后因双腿瘫痪回北京,曾在街道工厂工作。1979年开始创作。1981年后病重停职。主要作品有短篇小说《我的遥远的清平湾》、《奶奶

的星星》、《命若琴弦》及中篇小说《插队的故事》等。

何立伟：(1954—)湖南长沙人。做过工人，1975年入湖南师范学院中文系(工农兵学员)。毕业后在中学教书。1984年起在长沙市文联工作。主要作品有短篇小说《白色鸟》、《小城无故事》等。

林斤澜：(1923—)浙江温州人。30年代曾辍学从事抗日宣传。50年代在北京市文联工作，并开始创作。80年代任北京文学主编。主要作品有《头像》、《矮凳桥风情》等。

陈　村：(1954—)本名杨遗华。上海人。1971年到安徽插队落户。后因病回沪。1985年起任中国作协上海分会专业作家。主要作品有短篇小说《一天》、《死》，中篇小说《走通大渡河》，长篇小说《鲜花和》等。

余　华：(1960—)浙江杭州人。曾在医院工作，后任职海盐县文化馆。1983年起开始创作。主要作品有短篇小说《河边的错误》、《四月三日事件》、《一九八六年》，中篇小说《世事如烟》、长篇小说《活着》、《许三观卖血记》等。

马　原：(1953—)辽宁锦州人。1970年到辽宁县插队落户。1974年入沈阳铁路运输机械学校。1978年考入辽宁大学中文系。毕业后曾到西藏任记者、编辑。1982年开始发表小说。主要作品有短篇小说《错误》，中篇小说《冈底斯的诱惑》、《虚构》、《上下都很平坦》等。

从维熙：(1933—) 河北玉田人。1950年考入北京师范学校，并开始创作。1958年被错划右派，在北京山西等地的劳改工厂农场劳改。1979年任中

国作协北京分会专业作家，后任作家出版社总编辑。主要作品有中篇小说《大墙下的红玉兰》、《雪落黄河静无声》、《远去的白帆》等。

刘　克：（1928—　）安徽合肥人。1949年参军。1952毕业于西南人民艺术学院文学系。同年随军进藏。1971年回安徽。1979年加入中国作协，后任合肥市文联副主席。主要作品有中篇小说《飞天》、《新苗》、《康巴阿公》等。

冯骥才：（1942—　）浙江慈溪人，生于天津。1961年高中毕业后曾参加天津市篮球队，后因伤转入天津书画社。1978年起从事专业创作。现为天津市文联主席。主要作品有中篇小说《啊！》、《神鞭》、《三寸金莲》及《一百个人的十年》等。

叶蔚林：（1934—　）广东惠阳人。1950年参军，曾任文工团俱乐部主任、文化宣传干事。1960年到湖南省民间歌舞剧团任创作员。文革期间曾下放山区劳动。1979年参加作协，现为海南省文联副主席。主要作品有短篇小说《蓝蓝的木兰溪》，中篇小说《在没有航标的河流上》、《五个女子和一根绳子》等。

王　蒙：（1934—　）河北南皮人。读中学时加入中共地下组织。1949年起任青年团干部。1956年完成长篇小说《青春万岁》。同年发表短篇小说《组织部新来的年青人》。1957年被错划右派，曾举家赴新疆。1978年回北京。曾任《人民文学》主编、中共中央委员、国务院文化部部长。主要作品有短篇小说《夜的眼》、《春之声》，中篇小说《蝴蝶》、《布礼》、《杂色》，长篇小说《活动变人形》等。

赵振开：（1949—　）原籍浙江，生于北京。文革期间当过工人、铁匠，也做过编

辑。1978年创办文学杂志《今天》。1981年发表中篇小说《波动》。现任教加州大学戴维斯分校。

韦君宜：(1917—)本名魏蓁一。女。北京人。30年代在清华大学读书时参加"一二·九"学生运动并加入中国共产党。1939年到延安。历任教师、编辑、党校干部等。50年代在北京任《人民文学》副主编。1958—1959年间曾下放河北农村。1960年后任作家出版社总编辑。主要作品有中篇小说《洗礼》、《母与子》，小说集《女人集》等。

刘心武：(1942—)四川成都人。1961年北京师范专科学校毕业，任教北京十三中。1980年后从事专业创作。曾任《人民文学》主编。主要作品有短篇小说《班主任》、《醒来吧，弟弟》、《我爱每一片绿叶》，中篇小说《如意》、《立体交叉桥》，长篇小说《钟鼓楼》等。

礼 平：(1948—)四川人。1969年参军，任海军某部干事。1980年转业。1981年发表中篇小说《晚霞消失的时候》。

王安忆：(1954—)福建同安人，生于南京。1970年由上海到安徽五河插队。1972年考入江苏省徐州地区文工团。1978年调上海《儿童时代》杂志任编辑。1982年任作协上海分会专业作家。主要作品有短篇小说《雨，沙沙沙》，中篇小说《流逝》、《小鲍庄》、《小城之恋》、《叔叔的故事》，长篇小说《69届初中生》、《流水三十章》、《长恨歌》等。

张贤亮：(1936—)江苏盱眙人。50年代在北京读中学。1957年因发表诗作《大风歌》被错划为右派，从此在宁夏劳动管制关押前后二十二年。1979年发表短篇小说《灵与肉》。现任中国作协宁夏分会主席。主要作品有中篇

小说《河的子孙》、《绿化树》、《男人的一半是女人》、《菩提树》等。

阿　城：（1949—　）本名锺阿城。四川江津人。著名电影评论家锺惦棐之子。文革时期在山西、内蒙插队，后又去云南农场做工。1979年回北京。1984年发表中篇小说《棋王》。现定居美国加州。其他作品有中篇小说《树王》、《孩子王》，短篇小说《遍地风流》，散文集《闲话闲说》等。

莫　言：（1956—　）本名管谟业。山东高密人。小学五年级即辍学回乡务农十年。1976年参军，历任战士、班长、保密员、马列主义理论教员等。1985年发表中篇小说《透明的红萝卜》。现为中国人民解放军总参政治部干事。主要作品有中篇小说《红高粱》、长篇小说《天堂蒜苔之歌》、《酒国》、《丰乳肥臀》等。

朱晓平：（1952—　）河北威县人。1969年在陕西插队落户。同年参军。1978年考入中央戏剧学院戏剧文学系。1985年到中国作协工作。主要作品有中篇小说《桑树坪纪事》、《私刑》等。

残　雪：（1953—　）本名邓小华。湖南长沙人。学历高小毕业，当过街道工厂工人，赤脚医生，个体裁缝。1983年开始创作。主要作品有短篇小说《山上的小屋》，中篇小说《黄泥街》、《苍老的浮云》，长篇小说《突围表演》、《思想汇报》等。

王　朔：（1958—　）北京人。1976年中学毕业。曾参加海军，又在北京医药公司工作。主要作品有中篇小说《一半是火焰一半是海水》、《顽主》、《动物凶猛》，长篇小说《玩的就是心跳》、《我是你爸爸》等。

周克芹：（1937—1990）本名周克勤。四川简阳人。50年代在家乡务农，当过农民、

教师、生产队长、会计、农业技术员、县文化馆创作员等。1979年起从事专业创作。主要作品有短篇小说《勿忘草》、《山月不知心里事》和长篇小说《许茂和他的女儿们》。

莫应丰：(1938—1989)湖南益阳人。少时家贫辍学。1956年就读武汉艺术师范学院附中。1961年参加广州军区空军文工团。1978年到湖南电影制片厂任创作员。主要作品有长篇小说《将军吟》、《桃源梦》等。

戴厚英：(1938—1996)女。安徽颍上人。1960年华东师范大学中文系毕业，到中国作协上海分会工作。六、七十年代曾参加写作一些大批判文章。1979年后先后任教复旦大学中文系、上海大学文学院。1996年在上海寓所被抢劫犯杀害。主要作品有长篇小说《人啊，人！》、《诗人之死》、《空中的足音》等。

胡月伟：(1951—　)在上海读中学时参加红卫兵。1969年赴黑龙江军垦建设兵团，曾任独立一团报道员。文革后任浙江电影制片厂副厂长。现任职浙江省文化厅影视创作中心。主要作品有长篇小说《四·一二·上海滩·张春桥》(原载上海《小说界》，1986年第5期；同年由四川文艺出版社出版单行本，书名为《疯狂的上海》)。

老　鬼：(1948—　)本名马波。北京人。著名女作家杨沫之子。1968年到内蒙古插队。后在军垦建设兵团因现行反革命罪名而关押、劳改八年。1976年因杨沫向周恩来求救而获释回京。1978年创作自传体长篇小说《血色黄昏》，1987年出版。1989年后曾客居海外。

铁　凝：(1957—　)女。河北赵县人。1975年高中毕业于河北保定后赴农村插队

落户，1979年起任编辑并从事创作。主要作品有短篇小说《哦！香雪》，中篇小说《没有钮扣的红衬衫》、《麦秸垛》和长篇小说《玫瑰门》等。现任中国作协副主席。

张承志：（1948— ）原籍山东，生于北京。回族。1966年文革爆发时在清华附中发起并参加红卫兵组织。1968年到内蒙古插队落户。1972年入北京大学历史系（工农兵学员）。1978年考入中国社会科学院研究生班。毕业后从事北方民族史研究。曾赴日本进修，后又参加海军。主要作品有中篇小说《黑骏马》、《北方的河》，长篇小说《金牧场》、《心灵史》等。

主要参考书目 *

一、著作(中文)

蔡　翔:《一个理想主义者的精神漫游》,杭州:浙江文艺出版社,1987。

陈平原:《中国小说叙事模式的转变》,上海:上海人民出版社,1988。

陈炳良:《形式、心理、反应——中国文学新诠》,香港:商务印书馆,1996。

程德培:《三十三位小说家》,杭州:浙江文艺出版社,1991。

戴　翊:《新时期的上海小说》,上海:社会科学院出版社,1992。

丁柏铃、周晓扬:《新时期小说思潮和小说流变》,南京:南京大学出版社,1991。

冯　牧:《文学十年风雨语》,北京:作家出版社,1989。

高小康:《人与故事》,北京:东方出版社,1993。

高辛勇:《形名学与叙事理论》,台北:联经出版事业公司,1987。

汉佛莱著,刘坤译:《现代小说中的意识流》,桂林:广西师范大学出版社。

黄子平:《幸存者的文学》,台北:远流出版公司,1991。

黄子平:《革命·历史·小说》,香港:牛津大学出版社,1996。

季红真:《文明与愚昧的冲突》,杭州:浙江文艺出版社,1986。

江　沛:《红卫兵狂飙》,郑州:河南人民出版社,1994。

---

* 主要参考书目分"著作(中文)"、"著作(英文)"、"论文"和"作品集"四类。第一、三、四类按照作者中文姓名的汉语拼音次序排列。第二类按照作者姓名的英文字母次序排列。

萧　达:《文学活着》,北京:人民文学出版社,1995。
李泽厚:《中国现代思想史论》,北京:人民出版社,1991。
李欧梵:《现代性的追求》,台北:麦田出版股份有限公司,1996。
李　倩:《特定时期的大墙文学》,沈阳:辽宁大学出版社,1988。
梁丽芳:《从红卫兵到作家》,台北:万象图书股份有限公司,1993。
林建法、王景涛编:《中国当代作家面面观》,长春:时代文艺出版社,1991。
刘青峰编:《文化大革命:史实与研究》,香港:中文大学出版社,1996。
马玉田、张建业:《十年文艺理论论争言论摘编(1979—1989)》,北京:十月文艺出版社,1991。(内部发行)
米鹤都:《红卫兵这一代》,香港:三联书店,1993。
南　帆:《小说艺术模式的革命》,上海:三联书店,1987。
潘旭澜、王锦园主编:《十年文学潮流(1976—1986)》,上海:复旦大学出版社,1988。
潘旭澜主编:《新中国文学词典》,南京:江苏文艺出版社,1993。
彭华生、钱光培编:《新时期作家创作艺术探》,北京:人民文学出版社,1991。
宋耀良:《十年文学主潮》,上海文艺出版社,1988。
滕云主编:《新时期小说百篇评析》,天津:南开大学出版社,1985。
唐翼明著:《大陆新时期文学(1977—1989):理论与批评》,台北:东大图书公司,1995。
王　蒙:《文学的诱惑》,长沙:湖南文艺出版社,1987。
王德威:《众声喧哗——三零至八零年代的中国小说》,台北:远流出版有限公司,1988。
王泰来等编译:《叙事美学》,重庆:重庆出版社,1987。
王晓明:《所罗门的瓶子》,杭州:浙江文艺出版社,1989。《我的批评观》,桂林:漓江出版社,1987。

吴 亮:《文学的选择》,杭州:浙江文艺出版社,1985。
席 宣、金春明著:《"文化大革命"简史》,北京:中共党史出版社,1996。
徐 岱:《小说叙事学》,北京:中国社会科学出版社,1992。
张颐武:《在边缘处追索——第三世界文化与当代中国文学》,长春:时代文艺出版社,1993。
张京媛主编:《新历史主义与文学批评》,北京:北京大学出版社,1993年。
祖文汇孝男著,季红真译:《简明文化人类学》,北京:作家出版社,1987。
张国义编:《生存游戏的水圈(理论批评选)》,北京:北京大学出版社,1994。
张 锺:《当代中国大陆文学流变》,香港:三联书店,1992。
洪子诚:《中国当代文学概说》,香港,青文书屋,1997。
叶舒宪编选:《结构主义神话学》,西安:陕西师范大学出版社,1988。
乐黛云、王宁主编:《西方文艺思潮与二十世纪中国文学》,北京:中国社会科学出版社,1990。
杨治经、杨诗粮、彭放等著:《北大荒文学艺术》,哈尔滨:北方文艺出版社,1988。

二、著作(英文)

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoeveky's Poetics*. Ann Arbor: Ardis, 1973.
Barthes, Roland. *Degree Zero and Elements of Semiology*. Boston: Beacon, 1970.
Lentricchia, Frank & McLanghlin, Thomas. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.《文学批评术语》,张京媛等中译,香港:牛津大学出版社,1994。
Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1970. 王德威中译,台北:麦田出版公司,1994。
Hinchliffe. Arnold P. *The Absurd*. London: Methuen and co ltd 1972. 刘国彬中

译:《荒诞说—从存在主义到荒诞派》北京:中国戏剧出版社,1992。

Kurzweil, Edith. *The Age of Structnralism : Le ' vi – Strauss to Foncunlt*. New York: Columbia University Press. 1980. 尹大贻中译:《结构主义时代——从莱维·斯特劳斯到福科》上海:上海译文出版社,1988。

Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago, 1970.

Middliton, David & Edwards, Derck ed. *Collective Remembering*. London: Sage Publications, 1990.

Mukarovsky. Jan. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. Ann Arbor: University of Michigan, 1970.

Piaget, Jean. *Structuralism*. New York: Basic Books, 1970.

Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas, 1970.

Rimmon – Kenan. Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poecics*. London: Methuen, 1983. 姚锦清等中译:《叙事虚构作品》北京:生活·读书·新知三联书店,1989。

Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. New York: McGraw——Hill, 1966.

Scholes, Robert. *Structuralism in Literature, An Introduction*. New Haven: Yale University Press, 1974. 刘豫中译:《文学结构主义》北京:生活·读书·新知三联书店,1988。

Todorov, Tzvetan, trans. *Theoris de la litterature*. Paris: Seuil. 1965.

Todorov, Tzvetan, trans. *Critigue de La Critigue*. Paris: Seuil, 1985. 王东亮、王晨阳中译:《批评的批评》北京:生活·读书·新知三联书店,1988。

Wellek, Rene. *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School*. Ann Arbor: University of Michigan, 1969.

三、论文

蔡　翔:《对确实性的寻求——梁晓声部分知青小说概评》,《当代作家评论》(沈阳)1985年第6期,页72—77。

程德培:《叙述语言的功能及局限——新时期小说变化思考之一》,《作家》(长春)1987年第1期,页73—80。

陈国球:《文学结构与文学演化进程——布拉格学派的文学史理论》,《文学史》(北京)第一辑(1993年4月),页87—116。

陈　晋:《论新时期现代主义小说的叙述方法》,《小说评论》(西安)1988年第1期,页3—9。

陈思和:《关于长篇小说结构模式的通信》,《当代作家评论》1988年第3期,页39—50。

陈晓明:《无望的救赎——论先锋派从形式自"历史"的特长》,《花城》(广州)1992年第2期,页198—208。

达　流:《女性崇拜:〈男人的一半是女人〉的神话主题》,《文论报》(石家庄)1986年2月21日,第2版。

戴厚英:《结庐在人境,我手写我心》,《文学评论》(北京)1986年第1期,页57—62。

丁　玲:《我读〈洗礼〉》,《当代》(北京)1982年第3期,页244—247。

丁　东、谢　泳:《关于中国文革中的地下文学》,《上海文学》1994年第3期,页77—80。

范　星:《宗教与人心——〈晚霞消失的时候〉与〈金牧场〉的一个比较》,《当代作家评论》1988年第4期,页63—67。

方　淳:《泡在女人眼泪里的卵石——论张贤亮〈男人的一半是女人〉中的章永璘》,《当代文艺探索》(福州)1986年第1期,页32—35。

冯骥才:《十年再回头——从〈啊!〉到〈感谢生活〉》,《小说选刊》(北京),1985年第7期,页151—154。

高朝俊：《论情节在小说中的地位和作用——兼论新时期小说创作忽视情节的倾向》，《南京师范大学学报》（社科版）1990年第4期，页75—79。

古　华：《木屋，古老的木屋——关于〈爬满青藤的木屋〉》，《小说选刊》1981年第9期，页74—76。

古　华：《闲话〈芙蓉镇〉》，《作品与争鸣》（天津）1982年第3期，页66—69。《古华谈〈爬满青藤的木屋〉》，《作品与争鸣》1981年第8期，页76。

何　新：《当代中国文学中的存在主义影响》，《文学自由谈》（天津）1986年第3期，页18—26。

胡河清：《论阿城、莫言对人格美的追求与东方文化传统》，《当代文艺思潮》（兰州）1987年第5期，页4—14。

胡河清：《马原论》，《当代作家评论》1990年第5期，页78—83。

洁　泯：《向现实的深度开掘——评一九八○年若干短篇小说》，《文学评论》1981年第3期，页3—13。

季红真：《文明与愚昧的冲突（上）——论新时期小说的基本主题》，《中国社会科学》（北京）1985年第3期，页9—34。

季红真：《文明与愚昧的冲突（下）——论新时期小说的基本主题》，《中国社会科学》1985年第4期，页151—172。

季红真：《中国近年小说与西方现代主义文学》，《文艺报》（北京）1988年1月2日，第3版；1988年1月9日，第3版。

季红真：《现代人的民族民间神话——莫言散评之二》，《当代作家评论》1988年第1期，页80—89。

雷　达：《一卷当代农村的社会风俗画——略说〈芙蓉镇〉》，《当代》1981年第3期，页204—208。

雷　达：《〈绿化树〉主题随想曲》，《作品与争鸣》1984年第12期，页59—63。

李洁非、张陵：《探索、实验性小说困难论》，《当代文艺思潮》1987年第5期，

页 73—81,72。

李 劼:《创造,应该是相互的——评〈男人的一半是女人〉的性观念》,《读书》(北京)1986年第9期,页61—64。

李 劼:《论中国当代新潮小说的语言结构》,《文字评论》1988年第5期,页110—118。

李庆西:《寻根:回辨事物本身》,《文学评论》1988年第4期,页14—23。

刘 火:《自卑与自大共演的悲剧——论"文革"的文学精神》,《飞天》(兰州)1993年第9期,页102—107。

刘润为:《庭院深深几许?——评长篇小说〈玫瑰门〉》,《光明日报》(北京)1989年4月25日第3版。

刘俐俐:《新时期小说人物的文化学考察》,《甘肃社会科学》(兰州)1991年第3期,页91—96。

刘 克:《〈飞天〉作者谈〈飞天〉》,《安徽文学》(合肥)1981年第1期,页70—73。

刘再复:《新时期文学的主潮》,《文汇报》(上海)1986年9月8日;9月10日。

李子云、王蒙:《关于创作的通信》,《读书》1982年第12期,页72—87。

李子云:《女作家在当代文学史所起的先锋作用》,《当代作家评论》1987年第6期,页4—10。

李 怡:《文艺新作中所反映的中国现实(中国新写实主义文艺作品选代序)》,《文艺研究》(北京)1981年第1期,页133—140。

李以建:《张承志的困惑和矛盾》,《当代作家评论》1988年第1期,页4—10,17。

南 帆:《小说技巧十年——1976—1986中短篇小说的一个侧面》,《文艺理论研究》(上海)1986年第3期,页18—30。

南 帆:《再叙事:先锋小说的境地》,《文学评论》1993年第3期,页

21—32。
南　帆：《〈马桥辞典〉：敞开和囿禁》，《当代作家评论》1996年第5期，页4—10。
乔山、俞起：《略谈〈人啊，人！〉的得与失》，《文艺报》1982年第5期，页45—50。
石天河：《〈蝴蝶〉与"东方意识流"》，《当代文艺思潮》1985年第1期，页4—10。
宋永毅：《当代小说中的性心理学》，《文学评论》1985年第5期，页34—42。
谭学纯、唐跃：《新时期小说的文体融合》，《艺术广角》（沈阳）1988年第3期，页34—40，33。
王富荣：《为千百万知识青年树碑——梁晓声知青小说漫议》，《萌芽》（上海）1985年第8期，页20—22。
汪政、晓华：《"故事"的缠绕》，《小说评论》（西安）1988年第5期，页58—63。
吴　俊：《当代西诸福斯神话——史铁生小说的心理透视》，《文学评论》1989年第1期，页40—49。
吴　亮：《告别1986》，《当代作家评论》1987年第2期，页87—95。
吴　亮：《中国乡村小说里的若干现代主义倾向》，《文艺报》1988年2月6日，第3版。
吴　亮：《回顾先锋文学兼论八十年代的写作环境和文革记忆》，《作家》1994年第3期，页75—80。
张广昆：《知青籍女作家扫描》，《当代文坛》（成都）1988年第6期，页53—58。
赵　玫：《先锋小说的自足与浮泛——对近年来先锋实验小说的再认识》，《文学评论》1989年第1期，页31—39。
张　弦：《惨淡经营——谈我的两个短篇的创作》，《上海文学》1981年第1

1期,页57—59。

赵　园:《张承志的自由长谈》,《当代作家评论》1991年第4期,页48—58。

徐剑艺:《新时期中国小说中的神话模式》,《浙江学刊》(杭州)1990年第6期,页130—133。

萧　荣:《叙述话语的审义创造——评何立伟的小说语言的实验工作》,《杭州大学学报》(哲社版)1992年第4期,页104—110,135。

夏志厚:《红色的变异——从〈透明的红萝卜〉、〈红高粱〉到〈红煌〉》,《上海文论》1988年第1期,页28—30,49。

谢　冕:《没有主潮的文学时代》,《文艺争鸣》(长春)1988年第3期,页4—13。

赵毅衡:《非语义化的凯旋——细读余华》,《当代作家评论》1991年第2期,页33—38。

周　扬:《文学要给人民的力量——在一九八〇年全国优秀短篇小说评奖发奖大会上的讲话》,《人民文学》(北京)1981年第4期,页5—10。

于　青:《走出"玫瑰门"——谈女性文学中的"自赏意识"》,《文艺争鸣》1991年第1期,页56—59。

于　晴:《批评和量文的尺——从几篇对〈飞天〉、〈档案〉的批评文章所感到的》,《十月》1981年第1期,页205—215。

阎　纲:《文学四年——一个评论会上的发言》,《鸭绿江》1981年第2期,页66—71。

叶　橹:《谈〈晚霞消失的时候〉创作上的得失》,《文艺报》第23期(1981年),页30—33。

四、作品集

艾晓明:《血统——一个黑五类子女的文革记忆》,广州,花城出版社,1994。

璧华编选:《中国新写实主义文艺作品选》,(第五编),香港,当代文学研究社,1985。
陈晓明选编:《中国先锋小说精选》,银川,甘肃人民出版社,1993。
陈晓明选编:《中国新写实小说精选》,银川,甘肃人民出版社,1993。
陈晓明选编:《中国女性小说精选》,银川,甘肃人民出版社,1994。
陈晓明选编:《中国城市小说精选》,银川,甘肃人民出版社,1994。
陈晓明选编:《中国新本土小说精选》,西宁,青海人民出版社,1995。
冬晓、黄子平、李陀、李子云编:《中国小说一九八六》,三联书店(香港)有限公司,1988。
冯骥才:《一百个人的十年》,香港:《香江出版公司》,1987。
黄子平、李陀编选:《中国小说一九八七》,三联书店(香港)有限公司,1989。
黄子平、李陀编选:《中国小说一九八八》,三联书店(香港)有限公司,1989。
黄子平编选:《中国小说一九八九》,三联书店(香港)有限公司,1990。
黄子平、李陀编选:《中国小说一九九〇》,三联书店(香港)有限公司,1992。
贺绍俊、杨瑞平编:《知青小说选》,成都:四川文艺出版社,1986。
江晓天主编:《中国新文艺大系·中篇小说集 1976-1982》(上、下卷),北京:中国文联出版公司,1985。
李陀编:《中国寻根小说选》,三联书店(香港)有限公司,1993。
李陀编:《中国新写实小说选》,三联书店(香港)有限公司,1995。
李陀编:《中国实验小说选》,三联书店(香港)有限公司,1995。
刘锡庆编、吴波选评:《生命如同那年夏天》,北京师范大学出版社,1992。
刘勇编:《中国新时期文学精品大系·短篇小说:这是一片神奇的土地》,北京:中国文学出版社,1993。

李丹编:《中国新时期文学精品大系·中篇小说:红高粱》,北京,中国文学出版社,1993。
李怡编:《中国新写实主义文艺作品选》,香港,七十年代杂志社,1981。
唐达成主编:《中国新文艺大系·短篇小说集 1976-1982》(上、下卷),北京,中国文联出版公司,1986。
吴亮、程德培主编:《探索小说集》,上海文艺出版社,1985。
吴亮、辛平、宗仁发编:《荒诞派小说》,长春,时代文艺出版社,1988。
吴亮、辛平、宗仁发编:《意识流小说》,长春,时代文艺出版社,1988。
吴亮、辛平、宗仁发编:《魔幻现实主义小说》,长春,时代文艺出版社,1988。
吴亮、李平、宗仁发编:《结构主义小说》,长春,时代文艺出版社,1989。
王彪选评:《新历史小说选》,杭州,浙江文艺出版社,1993。
王蒙主编:《全国小说奖获奖落选代表作及批评》(中篇卷·上),长沙,湖南文艺出版社,1995。
王蒙主编:《全国小说奖获奖落选代表作及批评》(中篇卷·下),长沙,湖南文艺出版社,1995。
萧德生、阎纲、傅活、谢明清编选:《一九八五年短篇小说选》,北京,人民文学出版社,1986。
萧德生、阎纲、傅活、谢明清编选:《一九八六年短篇小说选》,北京,人民文学出版社,1987。
萧德生、阎纲、傅活、谢明清编选:《一九八七年短篇小说选》,北京,人民文学出版社,1989。
萧德生、阎纲、傅活、谢明清编选:《一九八九年短篇小说选》,北京,人民文学出版社,1991。
徐剑艺选评:《新都市小说选》,杭州,浙江文艺出版社,1993。
张承志:《无援的思想》,北京,华艺出版社,1995。

张贤亮:《张贤亮近作》,珠海:珠海出版社,1995。
郑念著、方耀光、郑培君、方耀媚译:《生死在上海》(*Life and Death in Shanghai*),上海:百家出版社,1988。
张戎著,张译:《鸿:三代中国女人的故事》(*Wild Swans: Three Denghters of China*),香港:九十年代杂志/臻善有限公司,1992。
张抗抗:《永不忏悔》,香港:天地图书有限公司,1994。
叶　辛:《孽债》,南京:江苏文艺出版社,1992。

索　　引

主题索引

[*] 索引中斜体数码为导论页码,以下均同。

M

N

O

P

Q

R

S

T

W

X

Y

人名索引

M

P

Q

R

S

T

W

后　记

写作本书的直接动因是为了Ph.D——在香港或海外教书，如果没有哲学博士学位，便很难升级或取得终身教职。从拟定论文选题，列出大纲，到确定方法，甚至是一些概念术语的界定，都要多谢陈炳良教授的悉心指导。也多谢马幼垣教授“痛苦”审阅沉闷的论文全稿，并帮我纠正几十处资料及翻译错误。本书的出版则要感谢王德威和汪晖的支持。本书的繁体字版已被列入王德威教授主编的“麦田人文学术系列”，汪晖则将拙著推荐给“三联·哈佛燕京学术丛书”。当然更要感谢丛书学术委员会的支持。后来才看到王蒙先生所写的近两千字的详细评审意见，诸多嘉勉令我汗颜，批评与建议对我的修订也有很大帮助。

但是本书的写作不只是为了Ph.D。“解读50篇文革小说”显然不是一个理想、规范的博士论文题目，结构主义在后现代的学院理论“游戏”中也早已不再时髦。我知道这个题目可能有争议，也很沉闷，但我并不后悔自己的选择。从搜集材料到最后修改、做索引等，前后三四年，但书中有些标题，却是从1990年在芝加哥大学图书馆和李欧梵、李陀、黄子平、刘再复、甘阳、班杰明·李等人一起参加每周读书会时已经开始思考。写作动机在“导论”和“结论”中已有一些说明。还有一些道理，我现在还没想清楚。我以为这个题目有着很大的继续探讨的余地，本书只

是一个匆促的开始。

记得几年前的某天晚上，我还住在太古城，照例埋头电脑输入资料。女儿悄悄走进书房站在身后，我并没有发觉。她在洛杉矶南帕莎迪那读了数年幼儿园和小学，来香港后学习中文，对一切刚认识的汉字都很有兴趣——

“牛——鬼——蛇——神，……”

这四个字从我女儿口中慢慢读出，吓了我一大跳。回头一看，女儿好奇的表情告诉我，她大概联想到《狮子王》、《美女与野兽》之类的卡通画面。

“什么意思？牛鬼什么神？”

我忘了当时是怎样向她解释的，大概也没法解释。但我至今都无法忘记听到细声稚气的“牛鬼蛇神”几个字时，我在那一瞬间的震动。

或许，这也是我写作本书的理由之一。

1999年6月12日于加州花园

出版后记

当前，在海内外华人学者当中，一个呼声正在兴起——它在诉说中华文明的光辉历程，它在争辩中国学术文化的独立地位，它在呼喊中国优秀知识传统的复兴与鼎盛，它在日益清晰而明确地向人类表明：我们不但要自立于世界民族之林，把中国建设成为经济大国和科技大国，我们还要群策群力，力争使中国在21世纪变成真正的文明大国、思想大国和学术大国。

在这种令人鼓舞的气氛中，三联书店荣幸地得到海内外关心中国学术文化的朋友们的帮助，编辑出版这套《三联·哈佛燕京学术丛书》，以为华人学者们上述强劲呼求的一种纪录，一个回应。

北京大学和中国社会科学院的一些著名专家、教授应本店之邀，组成学术委员会。学术委员会完全独立地运作，负责审定书稿，并指导本店编辑部进行必要的工作。每一本专著书尾，均刊印学术委员会推荐此书的专家评语。此种学术质量责任制度，将尽可能保证本丛书的学术品格。对于以季羡林教授为首的本丛书学术委员会的辛勤工作和高度责任心，我们深为钦佩并表谢意。

推动中国学术进步，促进国内学术自由，鼓励学界进取探索，是为三联书店之一贯宗旨。希望在中国日益开放、进步、繁

盛的氛围中，在海内外学术机构、热心人士、学界先进的支持帮助下，更多地出版学术和文化精品！

生活·读书·新知三联书店
一九九七年五月